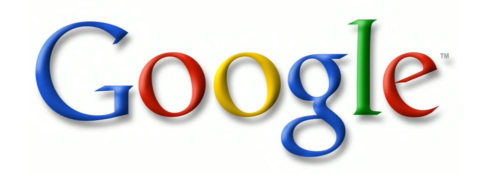
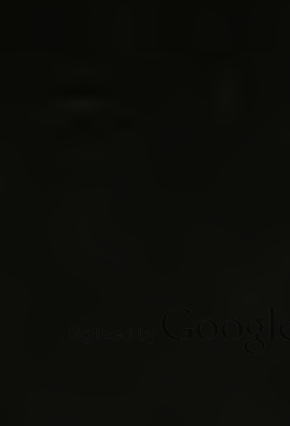
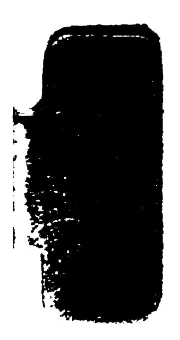







1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE

EN ITALIE

DU MÊME AUTEUR :

ÉLÉMENTS D'ARCHITECTURE CLASSIQUE, 60 pl. in-4° raisin, donnant des exemples connus de l'application des ordres. Paris, A. VINCENT, édit., 1904 et 1907.

PLANS DE GRANDES COMPOSITIONS EXÉCUTÉES, présentant avec leurs jardins ou leurs entourages, une série d'ensembles de l'antiquité, de la Renaissance et des temps modernes, 29 pl. in-4° colombier. Paris, A. VINCENT, édit., 1910.

GEORGES GROMORT

HISTOIRE ABRÉGÉE

DE

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN ITALIE

AVEC 161 ILLUSTRATIONS



PARIS

A. VINCENT, ÉDITEUR

4, Rue des Beaux-Arts

M. CM. XIII

TABLE DES CHAPITRES

Pages.

CHAPITRE I. — Principales causes de la Renaissance. — Son caractère. Variété des œuvres et personnalité des artistes. La conscience et le charme. — Groupement des œuvres en trois périodes. — Liste chronologique et géographique des principaux monuments........ 3

CHAPITRE II. — LA RENAISSANCE FLORENTINE. — Monuments de Pise. Brunelleschi et Michelozzo. — Bened. da Majano et le Cronaca. — Alberti, Giuliano da Sangallo et Baccio d'Agnolo. — Le quinzième siècle à Rome. — Les décorateurs. — Les Della Robbia. — Donatello..................... 19

CHAPITRE III. — LA PREMIÈRE RENAISSANCE DANS LA HAUTE ITALIE. — Florentins et Vénitiens. — Œuvres de la jeunesse de Bramante dans le Milanais. — Chartreuse de Pavie. — Loges de Brescia, Vérone et Padoue. — L'œuvre des Lombardi à Venise............... 43

CHAPITRE IV. — LA RENAISSANCE ROMAINE. — Léon X et Jules II. — La Chancellerie et le Vatican de Bramante. — Raphaël. — Peruzzi, le palais Massimi. — Sangallo, le palais Farnèse. — Michel-Ange 58

CHAPITRE V. — SAINT-PIERRE DE ROME. — Le projet de Bramante. — Modifications de Raphaël, Peruzzi et Sangallo. — L'œuvre de Michel-Ange. — Vignole et Della Porta. — Façade de Maderna et colonnades du Bernin............ 88

CHAPITRE VI. — INFLUENCE DE LA RENAISSANCE ROMAINE EN VÉNÉTIE. — L'œuvre de Sanmicheli à Vérone. — Le palais Grimani à Venise. — L'œuvre de Sansovino.. 97

CHAPITRE VII. — LA DÉCADENCE A ROME. — L'influence de Michel-Ange. — Vignole et Della Porta. — Les grandes villas. — Les Milanais. — Le Bernin. — Salvi, Galilei et Fuga.................. 107

CHAPITRE VIII. — LA FIN DE LA RENAISSANCE HORS DE ROME. — Le déclin à Florence. — Palladio et ses élèves à Vicence et à Venise. — Longhena. — Galeas Alessi à Gênes.................. 126

BIBLIOGRAPHIE 141

INDEX ALPHABÉTIQUE.. 143

CHAPITRE PREMIER

I. Principales causes de la renaissance. — II. Son caractère. Variété des œuvres et personnalité des artistes. La conscience et le charme. — III. Groupement des œuvres en trois périodes. Liste chronologique et géographique des principaux monuments.

I

Il a fallu, pour permettre l'éclosion de la Renaissance et pour favoriser son épanouissement, un tel concours de circonstances heureuses, que l'on est émerveillé d'abord de ce que tant de conditions diverses aient pu se trouver réalisées à une même époque, dans une contrée d'élection. Et si l'étude approfondie du passé a évidemment éclairé d'une façon analogue le début des siècles de Périclès et d'Auguste, si l'on peut dire à ce point de vue que tous les âges d'or de la pensée humaine ont été plus ou moins des renaissances (1), le mouvement littéraire, puis artistique, qui a pris naissance en Toscane vers le début du quatorzième siècle pour s'étendre de là sur l'Italie et le monde latin, est resté un phénomène unique, dont il est malheureusement impossible d'espérer à jamais le retour.

Parmi les causes nombreuses qui semblent avoir eu une action quelconque sur l'évolution de cette heureuse période, les unes se rapportent à l'enthousiasme réel de l'époque pour tout ce qui touchait à la littérature et à la civilisation antiques ; les autres sont de nature à expliquer plu-

---

(1) Cette idée est fort bien exprimée par W.-J. Anderson dans son livre sur le même sujet (Londres, Batsford, édit.). Nous aurons plusieurs fois à citer cet excellent ouvrage, qui n'a pas été traduit en français. — Par la même occasion, nous signalerons les résumés de MM. Fletcher (même éditeur), très répandus en Angleterre et auxquels nous avons emprunté le mode de présentation de certaines planches synoptiques d'ornement.

tôt comment le mouvement artistique, une fois l'impulsion donnée dans ce sens, a pu prendre, presque dès le début, une importance et une extension si considérables. Ces dernières influences sont de beaucoup les plus intéressantes ; car s'il n'est guère surprenant que sur cette terre latine, où tant de vestiges du passé restaient encore debout, un certain nombre d'artistes aient songé à rajeunir leur inspiration en puisant aux sources traditionnelles, on demeure confondu devant l'éclosion simultanée, par toute l'Italie, d'un amoncellement de chefs-d'œuvre tel que les siècles suivants n'ont pu que glaner après « ces habiles d'entre les modernes », et que des époques d'art tout entières se sont distinguées dans d'autres pays en se bornant à en démarquer deux ou trois.

Sous l'influence du Dante (+ 1321), puis de Pétrarque et de Boccace (+ 1375), la littérature avait manifesté nettement, un siècle environ avant les arts, ses tendances nouvelles et son culte passionné pour tout ce que l'antiquité avait légué de souvenirs glorieux. Partout, dès le début du quinzième siècle, on recherchait avec avidité les manuscrits anciens, et la situation critique de l'empire romain d'Orient — qui devait, en 1453, tomber entre les mains des Turcs — engageait déjà beaucoup de savants grecs à quitter Constantinople pour émigrer en Italie, où ils apportaient d'inestimables documents ; Nicolas V, ancien bibliothécaire de Cosme de Médicis, et Ænéas-Sylvius Piccolomini (Pie II) restèrent jusque sur le trône pontifical les représentants de ces *humanistes,* philologues d'une érudition déconcertante, connaissant peut-être moins bien encore la théologie chrétienne que les œuvres d'Aristote et de Platon.

Sans être à même de partager, pour l'art et la littérature antiques, l'enthousiasme des classes éclairées, le peuple toscan, si fin et si averti, si amoureux aussi de tout ce qui est beau et bon sous le clair soleil, n'était pas sans comprendre de son côté par une sorte d'intuition secrète que ses ancêtres romains, et après eux les chrétiens du moyen âge, n'étaient en somme que les héritiers du paganisme

grec. Les papes ne prenaient-ils pas, comme jadis les empereurs, le titre de *Pontifex Maximus ?* L'un d'eux, dans les premiers temps de l'Eglise, n'avait-il pas conseillé aux évêques de substituer discrètement dans les temples païens des statues nouvelles aux images des anciens dieux, afin de permettre aux fidèles de devenir chrétiens par la force des choses, et en quelque sorte à leur insu ? Il est certain qu'à ce point de vue la tolérance a toujours été poussée fort loin, que les églises de la Renaissance présentent souvent dans leurs panneaux décoratifs les scènes de la mythologie païenne, et que cette époque a bien été, comme on l'a dit, le siècle de la *résurrection des dieux.*

Pourtant, ni les tendances des littérateurs, ni les nobles restes dont le sol latin se trouvait encore jonché, ni la prédominance d'une religion venue de Rome et héritière du monde romain, n'auraient suffi pour donner au mouvement artistique qui dans le courant du quinzième siècle s'étendit sur l'Italie entière, cette impulsion irrésistible qui nous remplit aujourd'hui encore d'une sorte de religieux étonnement. L'antiquité n'a pu être qu'un stimulant, un moyen : on lui a emprunté ses éléments parce que de grands souvenirs s'y rattachaient, parce qu'ils étaient la tradition ; encore verra-t-on que l'imitation des œuvres n'a jamais été servile. Si l'essor de la Renaissance a été si particulièrement favorisé, il faut en chercher les causes dans les conditions particulières de la vie publique et privée, comme dans la très large protection offerte aux artistes par tant de princes et de cardinaux, suivant en cela l'exemple de la papauté dont l'éclat et le pouvoir allaient toujours grandissant.

Dans ces villes de l'ancienne Etrurie qui devaient être le berceau de l'art moderne, à Pise, à Florence, à Sienne, vivait une population ardente et prospère, toujours en lutte pour la conquête de ses libertés municipales, en rivalité constante avec les républiques voisines — qu'il s'agît d'ailleurs de commerce, de politique ou d'art — et par cela même suffisamment occupée des affaires publiques pour ne pas voir ses brillantes qualités se perdre dans la mes-

quinerie des intérêts particuliers. Il semble que l'une des caractéristiques de cette époque (nous le constaterons pour les artistes, mais l'observation est d'un ordre tout à fait général) soit un développement, une exaltation de la personnalité. Si l'un des défauts de notre temps, comme s'en plaignait si amèrement Stendhal, est une fâcheuse propension à déguiser les tendances, les passions qui forment le fond de notre nature et constituent les seuls éléments propres à nous caractériser, les hommes de la Renaissance, bien au contraire, n'ont jamais hésité à donner un libre cours à leurs penchants, bons ou mauvais, et à cultiver soigneusement ceux qui étaient de nature à les distinguer du voisin. Nous n'avons pas à rechercher ce qu'une semblable conception peut valoir au point de vue philosophique ; il est possible que parfois elle ait pu provoquer à la débauche ou au crime : mais il n'est pas douteux qu'en développant la sensibilité elle ait produit de très grands artistes. Elle a d'ailleurs exalté les bons instincts au même titre que les mauvais, et il est vraisemblable que les peuples, tout comme les œuvres et les individus, valent beaucoup plus par quelques qualités que par l'absence de défauts.

Aux artistes formés à cette école de l'énergie et du caractère, l'Italie du quinzième siècle, par le fait de son extrême décentralisation, offrait encore une situation très privilégiée. Morcelée en un nombre considérable de petits états parmi lesquels les républiques elles-mêmes se faisaient représenter par un doge ou un podestat, elle comptait une quinzaine de cours ducales et princières, où architectes, peintres et sculpteurs étaient attirés, pensionnés, respectés, mais où surtout ils trouvaient l'emploi de leurs talents : églises et palais à élever, murailles à couvrir de fresques émouvantes, jardins ombreux à décorer de fontaines et à égayer d'une blanche population de statues. La cour des Médicis à Florence, celles des d'Este à Ferrare et des Gonzague à Mantoue, celles des Visconti, des Sforza, des Montefeltre, des Malatesta, furent autant de centres artistiques dont chacun eut sa vie propre, ses œuvres

FLORENCE



VUE PRISE DE LA COLLINE DE SAN MINIATO



ANGLE DE LA LOGE DES LANCES



FENÊTRE AU PALAIS VIEUX



caractéristiques et ses maîtres, et qui toutes, à la mort de Jules II, se trouvèrent éclipsées un moment par la cour pontificale du cardinal Jean de Médicis, du florentin qui eut l'honneur de donner son nom au siècle de la Renaissance romaine et qui fut le pape Léon X.

De la fin du grand schisme (1) à la mort de Paul V, durant cette période de deux cents années qui doit nous intéresser plus particulièrement, tous les papes ne se montrèrent sans doute pas au même degré les protecteurs des lettres et des arts. Les grands comprirent pourtant que l'un des plus sûrs moyens de donner de l'éclat à leur règne était de laisser après eux d'impérissables témoins de leur largesse et de leur prospérité. Les petits, ou ceux à qui le temps manqua pour mener à bien de vastes entreprises, s'honorèrent presque tous en achevant les œuvres de leurs prédécesseurs par une pieuse tradition dont l'histoire offre trop peu d'exemples. Parmi ceux qui ne firent que passer, le moribond Pie III, qui ne survécut que vingt-sept jours à son élection, n'en donna pas moins à Pinturicchio les ordres nécessaires pour l'exécution de ses belles fresques de Sienne, véritables monuments tout autant à sa propre gloire qu'à celle d'Ænéas-Sylvius (Pie II).

Ce serait du reste une erreur assez grossière que de juger les pontifes de la Renaissance à la mesure d'un prêtre de nos jours. A tort ou à raison, les papes des deux grands siècles vont avoir comme première préoccupation d'étendre par tous les moyens leur domination temporelle. Ce seront des princes — en tant que cardinaux — et cette dignité leur aura été conférée parfois à treize ou quatorze ans, comme fils de grande famille ou neveux de papes, en dehors de toute préoccupation religieuse : étonnez-vous, dès lors, qu'un Borgia (dont on semble du reste

(1) A la mort de Grégoire XI, en 1378, avait éclaté le *grand Schisme d'Occident :* les papes résidaient à Avignon depuis soixante-dix ans, et ce pontife avait décidé de retourner à Rome l'année qui précéda sa mort. On vit alors, pendant une période tout aussi longue, une double série de pontifes régner en même temps à Avignon et à Rome. Cette situation ne prit fin complètement qu'en 1449, à l'élection de Nicolas V.



avoir un peu trop avili la mémoire) ne soit pas bien sûr du texte qu'il doit réciter dans une certaine cérémonie... C'est un de la Rovère, beaucoup moins prêtre que soldat, qui sera, à l'âge de soixante ans, élevé au pontificat après lui : allons-nous juger sa conduite publique ou privée comme celle d'un simple desservant ? Soldat dans l'âme, soldat il restera ; tout ce que ses contemporains lui demanderont ce sera, comme pape, de représenter la chrétienté et, comme prince temporel, d'accroître le domaine de l'Eglise. C'est ce qu'il fit, en ce qui le concerne, avec plus de dignité que de succès.

Il n'est pas douteux, disons-le, que la conception politique qui a été celle de l'époque tout entière, que ces hésitations continuelles, ces alliances abandonnées aussitôt que conclues, cette sorte de mauvaise foi naïve présidant à toutes les ententes aient ruiné petit à petit l'indépendance de l'Italie. Mais la protection accordée par les divers papes aux artistes, en tant que princes temporels, et avec la largeur d'idées de conducteurs d'hommes qui ne sont prêtres que par occasion, a certainement été pour la Renaissance une des principales causes de sa splendeur. Veut-on apprécier à sa valeur l'importance de cette protection ? Que l'on imagine un instant la Réforme triomphante et, malgré l'invraisemblance d'une pareille supposition, un Luther ou un Calvin appelés à siéger au Vatican : nous n'avons pas à nous demander ce que dans une aventure de ce genre la religion aurait eu à gagner ou à perdre — mais on frémit en songeant à ce que serait devenue à Rome la situation des artistes, et au nombre de chefs-d'œuvre dont nous aurions été privés à jamais.

Résumons brièvement ce qui précède. Si nous voulons énumérer les influences à la faveur desquelles le mouvement artistique a pu naître et se développer, nous noterons d'abord que le Concile de Constance, en mettant fin au schisme provoqué par le retour d'Avignon, affermit le pouvoir des papes dans Rome et marqua le début de leur domination en Italie ; — que cette domination toute temporelle fit de la papauté l'héritière du monde romain au moment

où l'empire d'Orient allait tomber aux mains des musulmans ; — enfin, que l'extrême morcellement des pays de langue italienne en petits états ayant chacun leur vie propre favorisa l'émulation résultant de la rivalité des cours princières. Voilà pour les causes politiques. Au point de vue artistique il conviendra de rappeler que de nombreux monuments antiques attestaient la grandeur d'une civilisation disparue, que leurs colonnes, leurs corniches, avaient souvent été utilisées telles que, notamment pour la construction des basiliques chrétiennes ; et qu'ainsi les éléments anciens ne pouvaient guère avoir été tout à fait oubliés, surtout en présence des importations gothiques qui ne s'étaient que difficilement acclimatées. Nous citerons, en dernier lieu, les causes d'ordre social : l'organisation de la vie municipale, la prospérité du commerce et le progrès des sciences, enfin et surtout le culte de l'époque pour l'imagination, pour l'énergie, pour l'audace, pour les multiples qualités qui forment et développent le caractère, et que les grands hommes de ce temps, dans toutes les branches de l'activité humaine, ont possédé à un degré si élevé et si rare.

II

Lorsqu'à un moment donné de son évolution, une époque d'art cesse volontairement d'innover pour jeter un regard en arrière et puiser aux sources du passé, on peut être certain que les premières œuvres produites sous l'influence de cette préoccupation sont extrêmement distinctes des exemples dont elles prétendent s'inspirer, et que leurs auteurs font montre de la plus sûre originalité au moment même où, très modestement, ils se donnent pour les imitateurs des anciens.

Au début d'un mouvement de ce genre l'architecte ne peut, en effet, changer d'un jour à l'autre la manière de vivre de son temps ; il a forcément à compter avec les habitudes prises, avec les nécessités de ses plans : l'imitation ne saurait être directe. Aucun monument antique, par exemple, ne pouvait fournir une documentation précise à

la façade d'un palais florentin : pour réaliser une conception comme celle du palais Riccardi on ne pouvait emprunter à l'antiquité que de beaux détails, que l'esprit d'une robuste architecture de soubassement. Aussi, sans chercher à modifier les idées de l'époque sur un programme donné, se borne-t-on presque partout à traiter les sujets un peu différemment, ou avec une décoration nouvelle. Mais cette sorte de timidité naïve n'est guère le fait que des précurseurs du mouvement: et parfois leurs propres élèves, renchérissant sur les idées de ces grands maîtres, trahissent déjà leurs intentions en poussant l'imitation plus loin qu'ils ne l'eussent faits eux-mêmes. Au lieu de faire servir la documentation antique aux nécessités du présent, on adopte bientôt une méthode toute opposée : on semble chercher comment on pourrait sacrifier ces nécessités pour permettre, tant bien que mal, l'utilisation d'un motif donné, et l'on en arrive progressivement à se rapprocher de la copie de l'antique d'autant plus qu'on s'éloigne du début de l'évolution (1). C'est ainsi, si l'on veut, que le motif romain des arcs de triomphe est reproduit bien plus nettement dans la Fontaine de Trevi (1734) (*Pl.* 65) que dans ce qu'on a appelé la *travée rythmique* de Bramante ou la façade du Saint André d'Alberti (1472) (*Pl.* 17). On peut admettre que c'est un phénomène propre à toutes les renaissances en général, mais il est important pour nous de noter qu'elles ne commencent réellement à *copier,* et surtout à se copier elles-mêmes, que tout à fait à leur déclin.

C'est un point sur lequel il convient d'insister, moins pour répondre aux détracteurs de cette admirable époque que parce que, précisément, il s'agit d'un fait qui se rattache à l'un de ses caractères principaux. On a reproché aux architectes de la Renaissance d'avoir cessé de produire toute œuvre originale pour s'attacher à la reproduction de monuments vieux de plus de douze siècles déjà : c'est se tromper singulièrement sur la valeur documentaire des restes que nous a laissés l'ancienne Rome. Comme nous le

(1) Remarque empruntée à M. Anderson.







Cliché H. Jacquard

VUES DE LA NEF ET DU TRANSEPT DE LA CATHEDRALE DE PISE

disions plus haut, des artistes de la valeur de Michelozzo, de Brunelleschi, ou plus tard de Bramante, ont fait preuve surtout d'une modestie exagérée en se donnant comme de simples imitateurs. « Je veux », disait Bramante au début de sa conception de Saint-Pierre, « élever le Panthéon de Rome sur les voûtes du Temple de la Paix (1)... » Il savait évidemment ce qu'il voulait dire ; mais à qui fera-t-on croire qu'il suffisait de superposer ces deux monuments pour arriver au résultat que nous connaissons, et que Bramante, ce jour-là, n'a pas réellement *inventé* quelque chose?

Nous mettons en fait, bien au contraire, qu'à aucune époque l'architecture n'a fait preuve d'une originalité plus grande en raison de son extrême *diversité*. L'art antique, l'art grec surtout, avait limité volontairement son domaine en s'attachant à la solution d'un nombre de problèmes très restreint. On sait que la sculpture avait adopté pour ses dieux, ses héros, ou ses simples athlètes, quelques attitudes traditionnelles, véritables poses *hiératiques* étudiées patiemment jusqu'à la perfection ; l'architecture grecque poussant plus loin encore ce respect de formes, de dispositions établies, ne nous a presque rien laissé en dehors du péristyle de ses temples. Et ce sera l'un des caractères de la Renaissance que de s'être affranchie de toute entrave de ce genre, que de ne s'être imposé — ni interdit — l'usage d'aucun motif comme d'aucun *parti*. Le seul lien qui unit ses innombrables manifestations, c'est l'emploi des éléments gréco-romains comme ordres, comme décor et comme mouluration. Mais quelle diversité dans cet emploi ! On peut bien, par quelques détails typiques, chercher à caractériser les productions d'une certaine époque à Florence, à Venise, plus tard à Paris sous Louis XIV ou Louis XVI : pour la Renaissance en général c'est absolument impossible. Ce n'est pas, à proprement parler, un style : c'est l'ensemble de tous les styles qui se servent des mêmes éléments.

C'est pour cela précisément qu'il n'y a jamais eu d'architecture italienne. Il y a eu, d'une part, la Renaissance, qui

(1) La basilique de Maxence, achevée par Constantin.

a étudié, semble-t-il, toutes les combinaisons possibles des éléments en question ; et il y a eu, de l'autre, l'architecture produite aux siècles suivants par les divers pays qui ont subi son influence. On ne saurait croire par exemple combien a été considérable, à une certaine époque, le prestige exercé par Palladio ; en Angleterre, en France surtout, on a adapté (et ici avec le goût et la mesure du tempérament national) un petit nombre de ses grands partis : de là est née, au dix-septième siècle, l'architecture dite *française*. Si l'on veut conserver cette appellation, qui est justifiée à certains points de vue, il faut renoncer à appeler *italiens* (1) les motifs de même valeur, et de même source, que nous n'avons pas jugé à propos d'utiliser.

Si, d'autre part, la première Renaissance n'avait fait que copier, et si les artistes qui ont suivi s'étaient bornés à répéter à satiété quelques poncifs empruntés aux ruines grecques et romaines, comment expliquerait-on (même en tenant compte de la décentralisation politique) qu'à cette époque chaque ville soit si différente de toutes les autres, que dans chacune d'elles les constructions du même architecte possèdent un caractère si marqué, et que parmi ces œuvres enfin qui sont le fruit d'une même inspiration, on trouve cette inépuisable variété qui est à Vicence, par exemple, la marque du génie d'un Palladio ?

Au rebours de ce qui s'était passé pendant tout le moyen âge, les artistes de la Renaissance ont eu avant tout une personnalié très marquée ; ils ont assoupli leur talent au point que dans chacune de leurs œuvres la conscience et la recherche du caractère ont donné lieu aux effets les plus divers ; et nous verrons, au cours de notre étude, comment les villes ont accusé entre elles des différences plus profondes encore. C'est le premier des caractères de la Renaissance : variété constante des œuvres résultant de la personnalité des artistes.

(1) Comme on le fait parfois avec une nuance de dédain.



Le second est une qualité exquise, un rare privilège, que ne possèdent guère les œuvres — même de tout premier ordre — qui, par leur conception un peu hautaine, se tiennent volontairement loin de nous. C'est le charme. Il ne viendra évidemment à l'idée de personne de se servir de ce mot pour préciser l'impression produite par une tragédie de Sophocle, ni d'une manière générale par aucune des manifestations de ce qu'on peut appeler le genre *sublime,* qui s'imposent d'emblée à notre admiration et nous laissent, sous le coup de l'enthousiasme qu'elles provoquent, haletants plutôt que séduits. Qu'on n'aille pas supposer pour cela que ce charme soit le propre des œuvres secondaires ; il peut se dégager de productions géniales comme aussi d'œuvres d'une portée moins élevée ou de prétentions plus modestes. Ce n'est pas un degré dans la hiérarchie des qualités : c'en est une, inappréciable, qui vient s'ajouter à d'autres et c'est, de toutes, celle qui s'adresse le plus à notre sensibilité. Devant les sculptures de la Renaissance florentine, dans les salles où sont exposées, par exemple, les œuvres de Donatello, quel artiste ne se rappellera que le premier geste est de chercher une chaise ? On ne veut pas voir en passant, on veut s'asseoir et demeurer longtemps ; on est assis encore qu'on se demande si le nombre des musées à visiter vous permettra de revenir une fois de plus; déjà l'on escompte le plaisir qu'on aura à retrouver ces belles choses au cours d'un voyage suivant... Sensations un peu fébriles dont on se souvient en souriant, mais qu'on n'éprouve cependant qu'en face de certaines œuvres, en dépit de l'admiration que nous avons pour quantité d'autres. C'est au *charme* que nous les devons.

Peu d'époques ont possédé aussi complètement que la Renaissance le secret de cette indéfinissable séduction. Bien peu surtout ont produit autant d'œuvres à la fois plaisantes, et fortes (1). La sculpture, cessant comme nous l'avons dit

(1) Michel-Ange lui-même a su mettre du charme dans ses tombeaux des Médicis. On ne niera pas qu'il s'agisse d'une œuvre *forte.*



de limiter son domaine en ne se servant de la nature que pour arriver à la perfection de quelques types, prend maintenant la nature elle-même comme champ d'études. Ce n'est plus un moyen, mais une fin. Aucun sujet ne lui demeure étranger pourvu qu'il y ait une sensation de beauté à faire naître, et l'impression produite est d'autant plus vive que l'artiste exprime dans son œuvre ses propres préférences, ses propres émotions. Il adopte son modèle ou son sujet parce qu'il les aime, parce que rien ne lui semble être plus plaisant ni plus beau. On sent qu'à aucun moment son travail ne saurait être pénible ; il y met une sorte de conscience amoureuse : c'est une joie de tous les instants.

L'architecture, elle, n'a pas les mêmes raisons d'étudier la nature de si près. Pourtant elle est exercée le plus souvent par des artistes qui ont été peintres ou sculpteurs à leurs débuts ; ils l'apprécient à sa véritable valeur, ne se font aucune illusion sur ses difficultés, et ne cessent de s'attacher à la solution de problèmes nouveaux. De ses multiples productions, dès qu'il ne s'agit pas d'œuvres imposantes réclamant avant tout de la majesté, cette séduction dont nous parlions se dégage à chaque instant, et souvent comme qualité maîtresse. Qu'on regarde l'hôpital de Pistoïa, la *Librairie* de Venise, ou l'église des *Miracoli* de la même ville : quels que soient les mérites de ces compositions si diverses, n'est-on pas, avant tout, tenté de célébrer leur *charme ?*

C'est que l'architecture, elle aussi, a eu ses adeptes passionnément épris. Depuis les trois marches de marbre par lesquelles on accède au portique de la Librairie Vieille jusqu'aux dernières moulures de la balustrade qui couronne sa brillante corniche, il n'est pas une ligne, pas un détail d'ornementation, dont l'étude ait paru à l'artiste moins utile, ou mieux moins *amusante* que les autres. Il s'agit pourtant ici d'une œuvre de Sansovino, qui oublia bien rarement qu'il était surtout un sculpteur : on devine presque qu'en composant son motif il a *vu* tout d'abord son admirable frise. Qu'à cela ne tienne : les détails de l'architecture ont été étudiés, caressés pourrions-nous dire, avec

FLORENCE



LE BAPTISTÈRE : SAN GIOVANNI

Cliché P. Huillard.



LE DÔME



FENÊTRE AU PALAIS PITTI

cette même amoureuse conscience dont nous parlions il y a un instant. Conscience toute gratuite d'ailleurs, et dont il y a à peine lieu de savoir gré à l'architecte : il s'amusait. Et il ne semble pas qu'il y ait un bien grand mérite à cela...

Comment des œuvres conçues dans une telle fièvre, exécutées d'un bout à l'autre avec tant de plaisir, pourraient-elles être tout à fait ennuyeuses ? Leurs auteurs auraient-ils vraiment eu si peu de bonheur, ou mieux encore de simple habileté ? La moindre parcelle de talent, secondée par de tels moyens d'action, doit produire des choses intéressantes : que dire si ces moyens viennent se mettre au service du génie ?

Le premier caractère de la Renaissance était une inépuisable variété : elle résultait aussi bien de la personnalité des artistes que de l'esprit très large qu'ils apportaient dans leur interprétation de l'antique. La sensation, si nette, de la joie constante avec laquelle leurs œuvres ont été étudiées dans les derniers détails est certainement l'une des causes qui leur permettent d'exercer sur nous, à première vue, une si vive et si étrange séduction. C'est un autre caractère de cette grande époque — et non le moindre sans doute — que ce *charme* dont nous venons de parler, et qui se dégage de presque toutes ses productions.

III

Dès qu'on sort du domaine des sciences pures, il est certain que toute classification comporte une large part d'arbitraire. Il semble cependant qu'un essai doive être tenté, au début d'une étude imposant comme la nôtre l'examen d'un grand nombre d'exemples, pour grouper d'une manière quelconque les éléments de la documentation. Il est toujours facile plus tard, une fois familiarisé avec les œuvres les plus importantes, de se créer une classification à soi en partant du point de vue qui paraît alors le plus favorable. Et de toutes ce sera certainement la meilleure, puisqu'on sera sûr de s'y reconnaître sans difficulté.

Une méthode adoptée assez souvent pour classer les

monuments de la Renaissance en Italie consiste à les grouper géographiquement. Comme les villes principales ont été toutes plus ou moins le centre d'une école particulière, on étudie ainsi successivement l'évolution du mouvement artistique dans chacune d'elles ; cette classification, fort simple en apparence, présente cependant ses inconvénients. On est amené d'abord à créer un assez grand nombre de divisions, ce qui nuit à la clarté de l'ensemble ; puis on ne peut se dispenser, à chaque commencement de chapitre, de revenir chronologiquement en arrière pour reprendre, dans chaque ville, la Renaissance à son début; on perd de vue, parmi les choses que l'on dépeint, celles qui datent de la même époque dans des endroits différents ; enfin, et surtout, cette méthode peut laisser supposer que toutes ces écoles différentes ont été sans s'influencer entre elles, malgré leur grande diversité. Ce serait oublier, par exemple, que la Renaissance, née florentine, l'est restée pendant fort longtemps, même à Rome, pendant la première moitié du seizième siècle, après que le centre artistique s'y fût petit à petit transporté ; car les papes Médicis ont amené avec eux leurs artistes favoris, et les grands noms de l'époque, au moins jusqu'à son apogée, sont tous originaires de la Toscane, ou de provinces voisines telles que les Marches et l'Ombrie.

Nous avons préféré, pour notre étude, adopter un groupement d'ordre chronologique dont voici les éléments principaux.

La Renaissance — d'une manière tout à fait générale — a été florentine à son début, romaine lors de son apogée, romaine encore à son déclin. La première période comprend le quinzième siècle tout entier (1); l'année 1500 marque bien en effet, à Rome, le début de la grande époque et cette seconde période dure jusqu'en 1550 environ ; c'est alors enfin que, sous l'influence des imitateurs de Michel Ange, commence ce qu'on est convenu d'appeler la décadence, le déclin. Dénomination admissible si l'on veut simplement

(1) Ce que les Italiens appellent le *quattrocento*.



exprimer par là que le temps a marché, qu'après les hésitations, les patientes recherches du début, on ne retrouve plus d'artistes atteignant à la pureté d'un Bramante, d'un Sangallo ou d'un Peruzzi : expression très risquée si l'on y ajoute un sens défavorable, car on a certes trop médit de la fin du seizième siècle à Rome, et il ne faut pas oublier d'autre part, que les années de 1550 à 1580 ont vu se réaliser à Vicence les conceptions si neuves, si diverses, si pleines d'enseignements, du maître qui devait exercer sur l'architecture moderne l'action la plus décisive : Palladio.

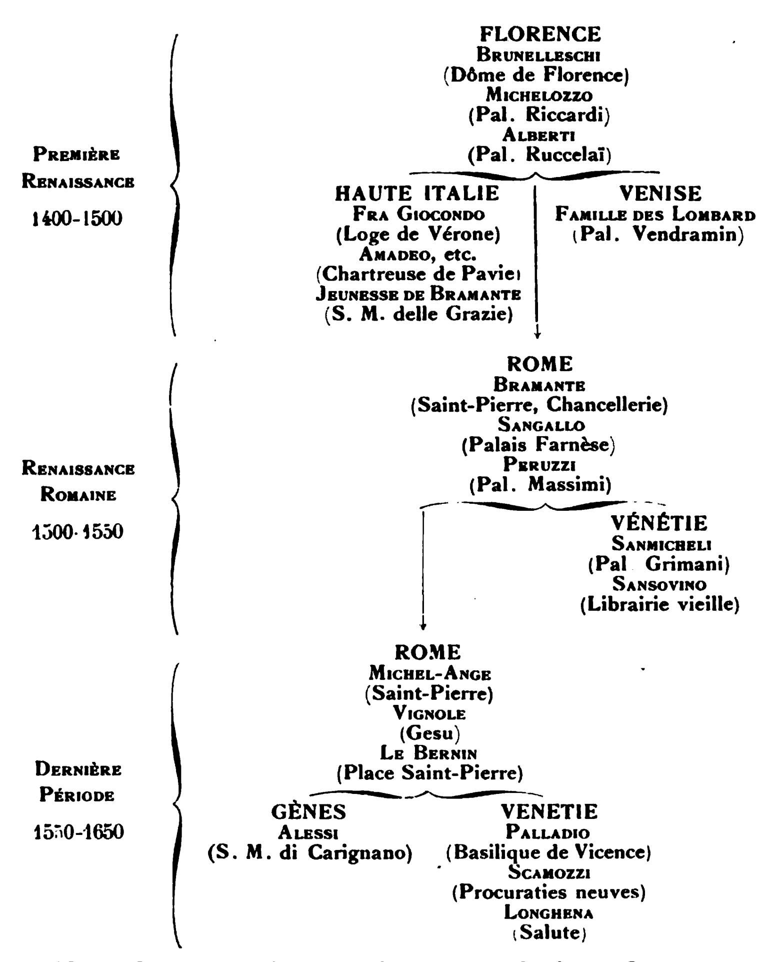
Ces trois divisions une fois établies, il y a lieu de préciser quelle a été, pour chacune d'elles, l'influence du centre principal, de Florence ou de Rome, sur les autres villes d'Italie. Au quinzième siècle florentin il convient de rattacher les œuvres de la première Renaissance dans le Milanais et la Haute-Italie ; à la seconde période les monuments élevés en Vénétie par Sanmicheli et Sansovino après leur séjour à Rome ou dans les Etats pontificaux ; à la dernière enfin, comme nous venons de le rappeler, les œuvres de Palladio et de ses élèves à Vicence ou à Venise, et à Gênes celles de Galéas Alessi.

On remarquera que Venise, qui s'est tenue longtemps à l'écart de Florence et de Rome pour des raisons politiques et économiques, a subi pourtant leur influence dans chacune des trois périodes, mais toujours avec un appréciable retard (1).

Ce groupement d'ensemble peut se résumer par le tableau suivant, où l'on a mentionné seulement le nom des artistes les plus célèbres avec celles de leurs œuvres qui les ont fait connaître universellement.

(1) « Née de la mer, cette ville offre ceci de remarquable qu'elle possède « des œuvres de toutes les périodes, depuis sa fondation, aux premiers siè- « cles de la chrétienté, jusqu'au dix-huitième siècle : peut-être même pos- « sède-t-elle les meilleures de chaque période ; c'est, en ce qui concerne « l'architecture, la ville la plus intéressante de l'Europe » (Anderson, chap. V).





Nous donnerons ici une liste chronologique des œuvres dont nous aurons à nous occuper, montrant pour une même époque les progrès de la Renaissance dans les divers centres artistiques. Il est à peine besoin de dire qu'une nomenclature de ce genre se borne aux monuments qu'il est *indispensable* de connaître : un travail aussi résumé que le nôtre ne peut fournir qu'un ensemble de notions propres à former la base d'une étude plus complète.

[illegible]	Cloître, S. M. de la [illegible]				[illegible]
1591	S. André de la Vallée.				
1592		Pal. Nonfinito (Florence.			
1600	Palais Sciarra.				
1604		Chap. des Princes (Florence).			
1606	Trav. de Maderna à S. Pierre.				
1609				Gran Guardia Vecchia (à Vérone)	
1611	Acqua Paola.				
1612	Faç. de S. Sébastien				
1621			Cour de l'hôpital de Milan.		
1623			Université de Gènes		
1626	Palais Barberini.				
1629	Colonnades de Bernin.				
1631					S. Maria della Salute.
1650	S. Agnes.				Palais Rezzonico.
					Palais Pesaro.
1682					Douane de mer.
1734	F[illegible] S. Jean de La[illegible]an.				
1735	Fontaine de Trevi.				
1736	Palais Corsini.				
1743	Faç. Sainte-Marie Majeure.				
1750	Villa Albani.				
1752	Château de Caserte (Naples).				



FLORENCE



PORTE DU BAPTISTÈRE



Cliché P. H.

LA FONTAINE D'AMMANATI ET LE LION DE DONATELLO
A L'ANGLE DU PALAIS VIEUX

CHAPITRE II

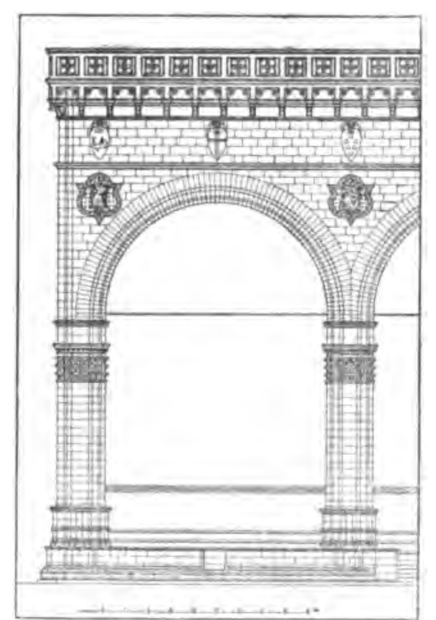
LA RENAISSANCE FLORENTINE

MONUMENTS DE PISE. — BRUNELLESCHI ET MICHELOZZO. — BENEDETTO DA MAJANO ET LE CRONACA. — ALBERTI. — GIULIANO DA SANGALLO ET BACCIO D'AGNOLO. — LE QUINZIÈME SIÈCLE A ROME. — LES DÉCORATEURS. — LES DELLA ROBBIA. — DONATELLO.

C'est presque une tradition, quand on parle des origines de la Renaissance, que d'en chercher les premières manifestations dans les œuvres de Niccola Pisano. C'est sans doute remonter un peu loin ; la chaire du Baptistère de Pise (1260) et celle de la cathédrale de Sienne (1266), auxquelles on fait généralement allusion, sont bien des œuvres délicates et attrayantes, où l'imitation de certains sarcophages antiques du *Campo Santo* est visible dans tel bas-relief, mais toute la partie architectonique de ces compositions reste nettement gothique d'esprit et de détail, et il paraît difficile que l'une ou l'autre ait pu marquer une date dans l'évolution particulière de notre art.

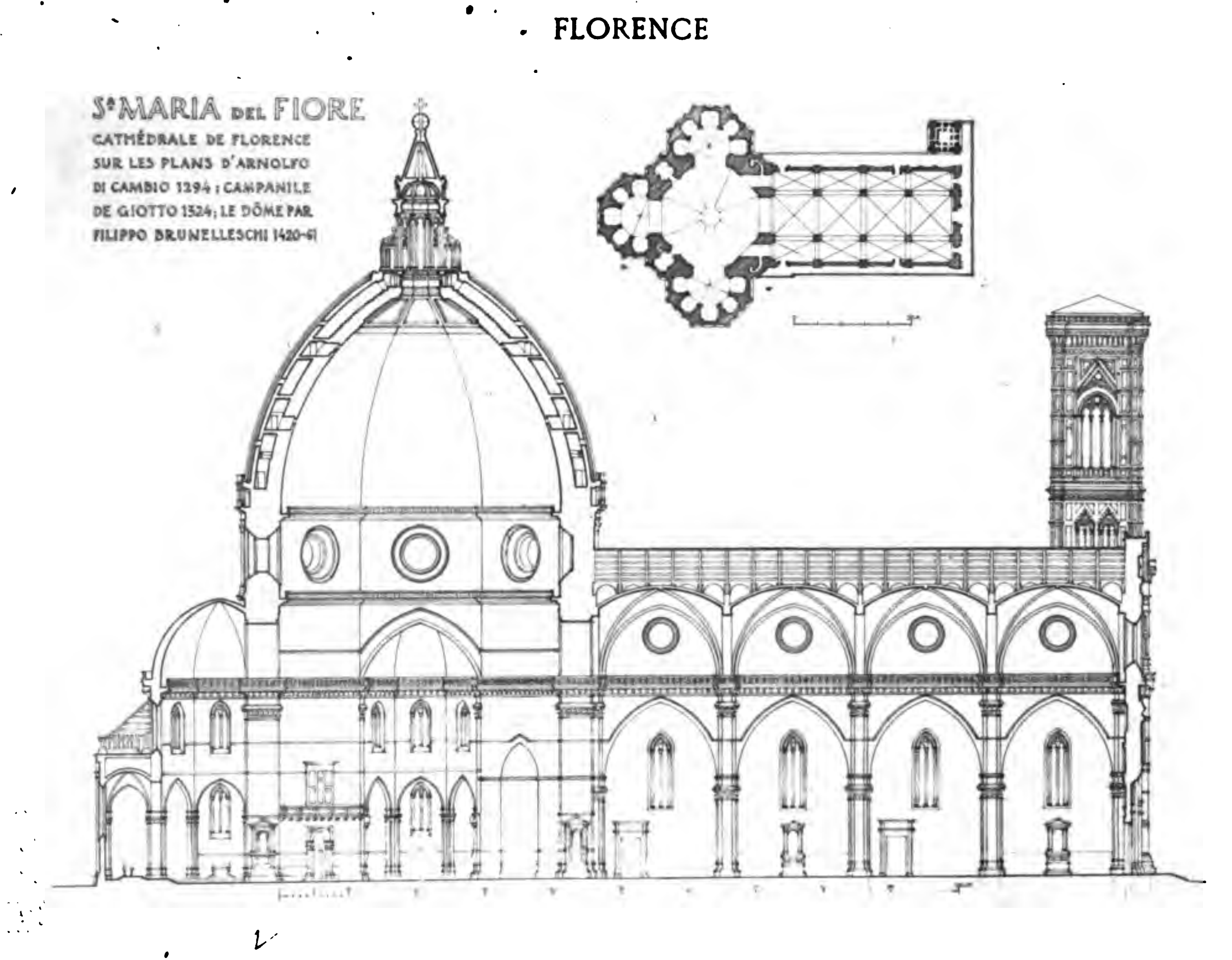
Il ne faut pas oublier pourtant que Pise — et cela bien avant l'époque de la Renaissance florentine — avait conquis par l'empire de la mer une importance qui lui assura, presque un siècle durant, cette suprématie intellectuelle et politique que Florence devait lui ravir en même temps que la liberté (1406). Si ses artistes ne sont encore que les précurseurs de la Renaissance, ils sont déjà de la race de ceux qui contribueront à son épanouissement, et leurs œuvres, tout au moins, sont les premières de l'art toscan. Tous ceux qui de leurs pas ont foulé la prairie solitaire où s'élève le Dôme dans un inoubliable décor, ceux qui ont parcouru avec émotion ses cinq nefs et qui ont fait le tour de ce monument admirable qui dispute peut-être à Monreale et

à une ou deux basiliques de Rome la gloire d'être la plus belle église du monde, ont eu le droit de se demander, surpris de trouver tant de charme et tant de pureté dans un édifice construit de 1063 à 1092, si réellement on ne devait pas chercher à Pise, et à cette époque reculée, l'origine du renouveau des arts. Et telle est la séduction de cette ville déchue qu'on se prend à désirer qu'il en soit ainsi. Il n'en est rien, puisqu'il s'agit d'une œuvre antérieure, même en Toscane, au début de la période gothique ; en réalité l'art roman, sur un sol où abondaient encore les détails romains, a vu s'elever presque partout en Italie des églises remarquables, et ce qui nous plaît ici est moins le résultat de tendances nouvelles que le fait d'heureuses modifications apportées aux formes basilicales primitives. Il n'y a pas lieu, quant aux détails, de s'étonner de voir des bases attiques et des chapiteaux corinthiens : tant que les ruines antiques ont fourni des colonnes ou de simples fûts on les a redressés et utilisés tels que, mais quand ces éléments sont venus a manquer, on s'est borné, pour en créer de nouveaux, à reproduire des modèles existants.



Travée de la Loggia del Lanzi

On ne saurait guère davantage compter parmi les productions de la Renaissance les édifices, fort intéressants du reste, élevés à Florence au cours de la seconde moitié du quatorzième siècle, — et cela même lorsque le plein-cintre y remplace déjà l'arc brisé comme



COUPE LONGITUDINALE DU DOME

dans la célèbre *Loggia de' Lanzi,* qui date de 1376. C'est l'aurore du quinzième siècle qui devait éclairer la résurrection de l'art antique.

En même temps qu'il modifiait le Baptistère, *San Giovanni* (*Pl.* 3 *et* 4), le maître Arnolfo di Cambio avait, dès 1294. entrepris les plans et l'exécution des trois vastes nefs de la cathédrale *Sainte-Marie de la Fleur* (*Pl.* 5). Son œuvre avait été continuée par Giotto qui éleva le *Campanile,* puis par Francesco Talenti jusqu'en 1367, époque où la plus grande incertitude s'était manifestée quant aux dispositions à adopter pour le chœur, l'abside et surtout la coupole, bien qu'une commission d'une vingtaine d'architectes eût été nommée pour résoudre ce problème important. Les trente dernières années du siècle s'étaient passées sans qu'on fût parvenu à vaincre la difficulté résultant des dimensions colossales de l'espace à voûter ; et la question restait entière lorsqu'au cours de l'année 1401 une circonstance d'un ordre entièrement différent vint, comme il arrive parfois, modifier la face des choses en révélant à lui-même, et de la façon la plus inattendue, l'artiste qui devait exercer une si heureuse influence sur les destinées de la Renaissance : le grand Filippo Brunelleschi.

C'est alors, en effet, qu'on décida de mettre au concours entre quelques sculpteurs habiles l'exécution d'une porte de bronze destinée au Baptistère. Chaque vantail devait comporter quatorze panneaux identiques ornés de scènes en bas-reliefs, le morceau de concours étant celui de ces panneaux, de forme et de dimension données, représentant le sacrifice d'Abraham. Les compositions les plus remarquées furent celles de Brunelleschi et de Lorenzo Ghiberti ; après une hésitation assez justifiée (1) ce dernier l'emporta en fin de compte, et ce fut lui qui exécuta non seulement la porte en question, qui se trouve au nord du monument, mais encore, par la suite, en 1425, la porte Est qui lui est infiniment supérieure.

---

(1) Ces deux morceaux de concours sont exposés encore aujourd'hui à Florence, au musée du *Bargello.*

Né en 1377 et alors dans toute la force et l'ardeur de ses vingt-cinq ans, avide de conquérir parmi les artistes de son temps la place qu'il avait conscience de pouvoir mériter un jour, Filippo Brunelleschi conçut de cet échec, honorable pourtant, un dépit assez amer pour le pousser à quitter momentanément Florence et à aller, l'un des premiers, étudier à Rome les restes de l'antiquité. Peut-être prévoyait-il déjà que ces travaux l'amèneraient à s'adonner plus spécialement à l'architecture, ne fût-ce que pour doter sa patrie du Dôme depuis si longtemps en suspens. Il partit en 1403, emmenant avec lui un jeune sculpteur de dix-sept ans, son ami Donato di Niccolo di Betti Bardi, qui devait illustrer bientôt le nom aimé et à jamais célèbre de *Donatello* (1386-1466).

On peut dire que ces artistes de la première Renaissance furent presque tous à leurs débuts des sculpteurs ; ils reçurent, plus ou moins longtemps, le même enseignement pratique auprès des maîtres ciseleurs ou médaillistes qui travaillaient le bronze et les métaux précieux pour le compte des amateurs éclairés, s'essayant un jour à modeler quelque délicate figurine ou à orner de gracieuses arabesques une armure damasquinée, et se plaisant le lendemain à creuser

au gré des belles filles
Dans un pommeau d'épée une boîte à pastilles ;

la *boutique de l'orfèvre*, telle était presque indistinctement l'atelier où les jeunes artistes apprenaient à dessiner avec exactitude et à exécuter sans hâte, comptant pour rien leur temps et leur peine, soucieux simplement du résultat obtenu. Rompus à des travaux extrêmement variés, ils acquéraient avant tout et sous toutes ses formes l'intelligence du beau. Les circonstances où leur goût personnel pouvaient les amener à se consacrer plus spécialement à l'architecture : ils ne cessaient pas pour cela de produire de temps à autre comme sculpteurs, et l'on verra que certains, comme Benedetto da Majano, cultivèrent les deux arts avec une égale maîtrise. A une époque plus avancée de

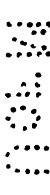
FLORENCE





Cliché P. H.

DEUX ASPECTS DU DOME (SANTA MARIA DEL FIORE)



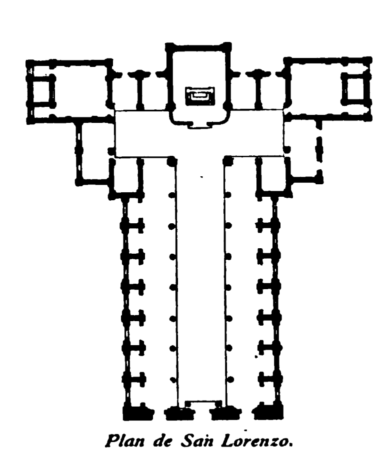
la Renaissance, nous trouverons les architectes peintres, Bramante, Raphael, Peruzzi ; à Florence, ce sont encore surtout des sculpteurs, et moins des statuaires que ce que nous appellerions aujourd'hui, par une absurde distinction, des ornemanistes.

Au cours d'un voyage de plusieurs années, Brunelleschi et Donatello furent merveilleusement servis par leur activité et leur conscience, guidées par un sens raffiné du beau. Nous aurons l'occasion de préciser ce que le grand sculpteur a pu gagner à cette longue fréquentation de l'art antique ; en ce qui concerne Brunelleschi, l'étude approfondie des monuments de Rome, et celle du Panthéon notamment avec sa voûte en parfait état, le décidèrent à diriger tous ses efforts en vue de l'achèvement de Sainte-Marie de la Fleur. Il lui fallut pourtant, à son retour, encore douze ou treize années de démarches persévérantes pour convaincre simplement les constructeurs contemporains de la possibilité d'exécuter, d'après ses dessins, le dôme projeté — et de l'exécuter sans cintre, par assises successives, ce qui était pour l'époque une grosse simplification. Il fut enfin donné à Brunelleschi d'élever, de 1420 à 1434, son admirable coupole, mais il n'en vit pas le complet achèvement, car la lanterne ne fut terminée qu'en 1461, quinze ans après sa mort, survenue en 1446. Encore la corniche et la petite galerie qui couronnent le tambour à l'extérieur n'ont-elles jamais été exécutées que sur l'une des faces de l'octogone, celle qui regarde le sud-est (Voir *pl.* 6).

Le dôme de Florence mesure intérieurement 44 mètres. Sa grande élévation, due à sa courbe en arc brisé, est augmentée encore par un tambour, percé de larges ouvertures circulaires, premier exemple de cette disposition si souvent adoptée depuis, mais qui n'était pas pour faciliter la tâche du constructeur en remontant la naissance de la voûte. La charge est répartie sur les huit nervures principales et seize autres intermédiaires, une forte ceinture de bois, solidement armée, étant placée au bas du dôme pour donner de la rigidité à l'ensemble. L'effet de cette composition octogonale est extrêmement frappant ; il est dû en partie à la dispo-

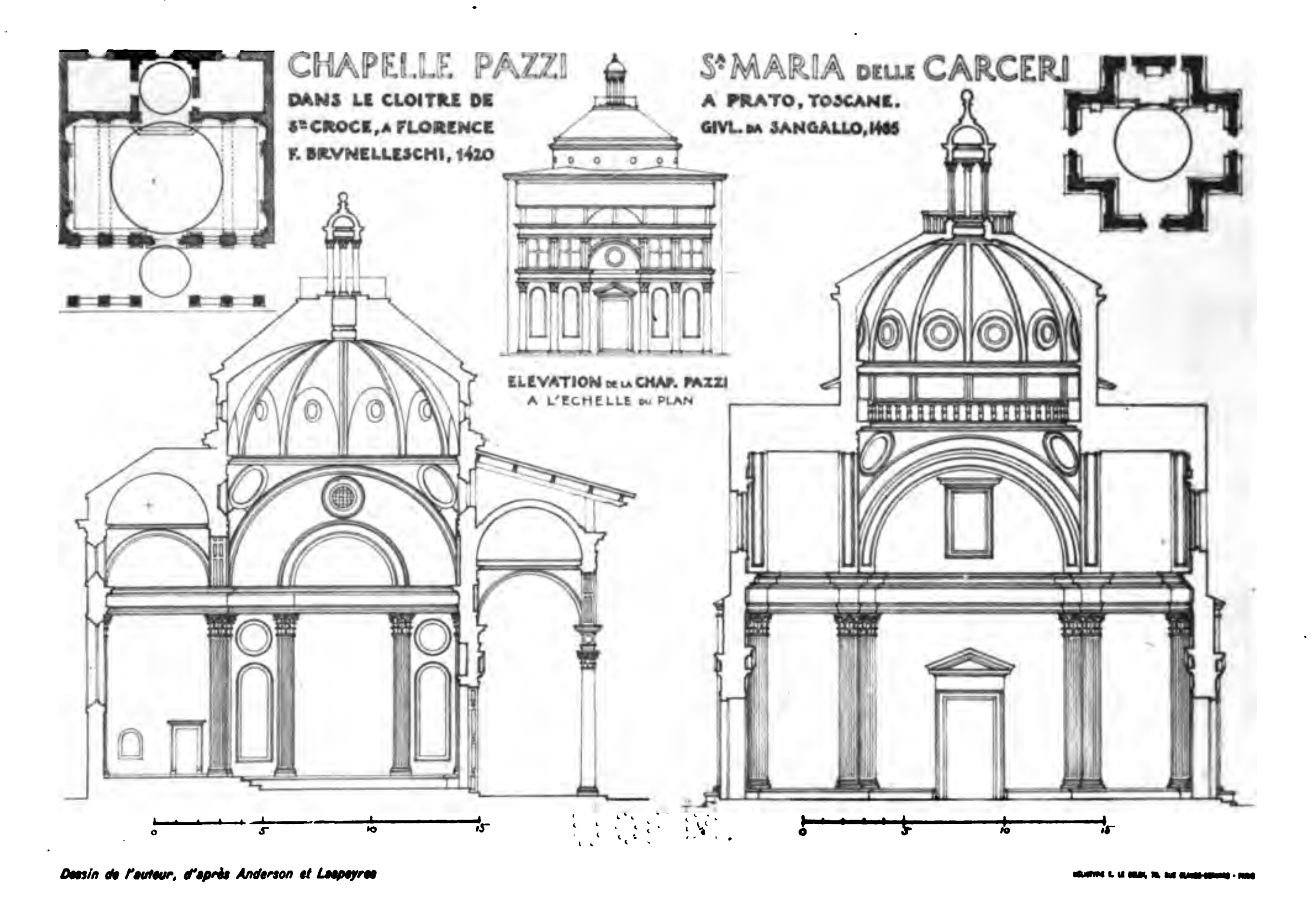
sition du plan qui lui permet d'embrasser la largeur totale des trois nefs, de l'église tout entière. A ce point de vue, Sainte-Marie de la Fleur est très supérieure à Saint-Pierre ; mais à la considérer isolément, la coupole de Florence peut encore rivaliser avec sa sœur romaine construite un siècle plus tard sur un principe entièrement différent.

Un travail de cette importance devait forcément mettre son auteur assez en vue pour lui permettre, dans d'autres ouvrages, de donner la mesure de son génie. A peine avait-il été chargé officiellement de l'exécution du dôme de Sainte-Marie qu'on lui demandait d'élever, dans le cloître de Santa Croce, la chapelle funéraire de la famille Pazzi (*Pl.* 7). Ce petit monument, orné de délicates sculptures par Donatello et Della Robbia, semble être le premier édifice où l'esprit de la Renaissance se manifeste d'une manière un peu nette. Il a pour nous le grand intérêt d'être un essai — timide encore — en vue de la solution du problème qui sera pendant deux cents ans la hantise de tous les artistes dès qu'il s'agira d'architecture religieuse : le plan en croix grecque, c'est-à-dire à branches égales, couronné par une coupole sur pendentifs. Le plan de la chapelle Pazzi n'exprime peut-être pas encore clairement le but poursuivi; on le comprend à première vue en examinant la coupole de l'église des *Carceri* à Prato, que nous présentons en regard. L'adjonction du tambour a donné déjà beaucoup d'élégance à cette agréable composition, qui date de 1485; elle est de Giuliano da Sangallo. Trente ans plus tard, son frère Antoine reprendra le même parti à Montepulciano; nous aurons l'occasion d'en reparler.



Plan de San Lorenzo.

Avec la chapelle de l'abbaye de Fiesole, édifice d'une

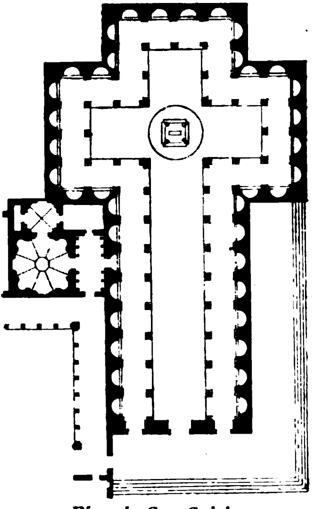


Dessin de l'auteur, d'après Anderson et Laspeyres

24a



proportion parfaite dans son austère simplicité (1), l'œuvre religieuse de Brunelleschi comprend encore, à Florence, deux grandes églises de valeur un peu inégale : *San Lorenzo* et *San Spirito*. Le plan de la première, élevée vers 1425, rappelle encore, avec ses chapelles secondaires placées sur le même alignement que le chœur, la disposition de certaines églises gothiques de Florence, de Santa Croce notamment, panthéon des gloires florentines. *San Lorenzo* fut élevé en grande partie aux frais de la famille des Médicis et c'est là qu'un siècle plus tard, dans l'une des sacristies, Michel-Ange édifiera les célèbres tombeaux de Laurent et de Julien. Le plan de *San Spirito*, conçu dès 1433, mais qui ne fut complètement exécuté qu'après la mort de Brunelleschi, accuse, dans sa simplicité, une bien plus grande franchise de parti, la construction et la décoration restant d'ailleurs très analogues à celles de Saint-Laurent. Les deux églises ont leur nef principale plafonnée, les bas-côtés voûtés par une série de petites coupoles sur pen-



Plan de San Spirito.



Coupe de San Spirito.

(1) Exécutée seulement après la mort de l'auteur, vers 1462.

dentifs, la croisée couronnée elle aussi par un dôme de la même espèce ; la décoration architecturale est identique, les arcades de la nef reposant sur des colonnes corinthiennes isolées, avec interposition d'un entablement entre l'archivolte et le chapiteau, ce qui semble avoir été, à Florence, un détail caractéristique de l'époque. Nous n'estimons pas que la Renaissance ait produit, à une ou deux exceptions près, des églises aussi impressionnantes que les admirables basiliques de l'architecture chrétienne primitive; mais au simple point de vue des lignes, toute question de caractère mise à part, les édifices religieux de Brunelleschi n'en offrent pas moins pour nous un grand intérêt, d'abord par l'élégance et la belle proportion des motifs, mais surtout à cause de leur variété et de la nouveauté des *partis* adoptés qui offrent chaque fois un problème de plus à l'ingéniosité des architectes à venir. Quoi de plus dissemblable, en effet, que les quatre édifices dont nous venons de parler?

L'architecture civile, de son côté, n'inspira pas au grand artiste des conceptions moins variées. Pour *l'hôpital des Innocents* (1419) ou la *loge Saint-Paul* (place Sainte-Marie-Nouvelle, 1451) deux études d'un parti caractéristique toscan (1), on voit bien qu'il n'a cherché que la grâce et l'extrême légèreté (*Pl.* 8). Quand il s'agira, en 1435, de construire pour Luca Pitti l'énorme palais, aux assises cyclopéennes (2), qui reste avec le Dôme l'œuvre la plus célèbre de Brunelleschi, il semble, au contraire, qu'il n'ait voulu donner qu'une impression de force irésistible et d'absolue sévérité : on ne peut guère regarder sa longue façade sans songer à un travail de géants (*Pl.* 9).

Cette force et cette sévérité (peut-être imposées à l'architecte par son client) s'étaient rarement, disons-le, trouvées

(1) On le retrouve notamment à l'hôpital de Pistoja (*Pl.* 19).

(2) Les bossages du Palais Pitti, inégaux en hauteur et où chaque pierre a une saillie différente, offrent l'aspect de blocs de rocher à peine équarris ; c'est une merveilleuse architecture de soubassement. Dans la terrasse qui borde la place du côté de la *Via Romana*, certains blocs de pierre atteignent une saillie de 0 m. 70 sur le nu. (Voir *Pl.* 70.)



FLORENCE



✓ HOSPICE DES ENFANTS TROUVÉS (INNOCENTI) PLACE DE L'ANNUNZIATA



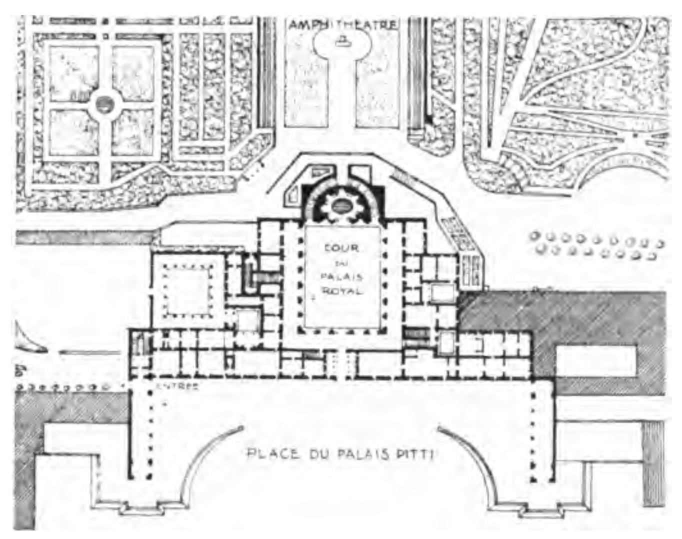
LOGE SAINT-PAUL, PLACE SAINTE-MARIE-NOUVELLE



Cliché Alinari

ELEVATION DU PALAIS PITTI Prise du campanile de San Spirito

aussi peu de saison. Il ne s'agissait, en somme, que de l'habitation urbaine d'un magistrat de la République, d'un simple citoyen qui ne flattait le pouvoir croissant de Cosme de Médicis que pour conspirer plus tard contre son fils et pour s'enrichir, en attendant, aux dépens des deniers de l'Etat. Rival des Médicis, il voulut, parvenu moins affiné, éclipser par le luxe et la dimension leur plus modeste palais (*Pl.* 10, 11), élevé par Michelozzo non loin de Sainte-Marie : il ne réussit à faire exécuter que la partie centrale de l'immense construction. Peut-être comme plus tard Fouquet, accusé lui aussi de malversations, éveilla-t-il chez les successeurs de Cosme l'Ancien la jalousie que Louis XIV ressentit —



Plan du Palais Pitti.

dit-on — au sujet du parc et du château de Vaux ; toujours est-il qu'abandonné dès 1466, à la suite de l'échec de la conspiration à laquelle nous avons fait allusion, le *Palais Pitti,* achevé par les Médicis à partir de 1568, servit dès lors de résidence aux grands-ducs.

On ne sait pas au juste quelle était l'idée de Brunelles-

chi quant à l'achèvement de la partie haute de ce palais. Il semble bien que l'absence de corniche principale indique l'intention d'un étage de plus. Malgré l'impression indéniable de puissance qui se dégage de cette composition, où rien absolument n'est sacrifié à la décoration, son aspect convient moins à une habitation particulière qu'à une forteresse, une caserne, une prison. On dira qu'au milieu de la lutte des partis politiques les palais florentins devaient bien, à l'occasion, emprunter à la fois le caractère de ces trois édifices ; mais peut-être la belle architecture du palais Riccardi (1) exprime-t-elle suffisamment cette préoccupation.

Il ne faut pas oublier que les superbes fenêtres à fronton qui remplissent, au Palais Pitti, les arcades du rez-de-chaussée (*Pl.* 3), sont une addition de Bartolomeo Ammanati (1568). On lui doit aussi la décoration de la cour, avec ses ordonnances superposées de bossages, dont on s'inspira peut-être plus tard quand on construisit pour Marie de Médicis, à Paris, le palais où elle désirait trouver comme un souvenir de sa patrie florentine (2). Cette cour, diversement appréciée, a été jugée un peu sévèrement par Burckhardt : « C'est, dit-il, une construction de forme et de proportion affreuses. » Il s'agit bien ici d'une œuvre de la décadence, mais elle n'est certes pas sans attrait.

Ce goût de l'énorme, ce luxe insolent que Luca Pitti ne craignait pas d'afficher dans l'habitation d'un simple particulier, le chef de la famille des Médicis — qui pourtant devait faire souche de papes, de cardinaux et de princes — les avait répudiés de parti pris (3). Refusant le projet, trop important à son gré, que lui proposait Brunelleschi, il avait donné son approbation aux dessins étudiés par Michelozzo Michelozzi (1396-1472), qui édifia pour lui, à partir de 1430, l'admirable *palais Riccardi* (*Pl.* 10, 11), dont l'architecture à la fois massive et sévère sans sécheresse ni pauvreté, dont

(1) En réalité, le palais Médicis construit par Michelozzo. Nous lui conservons le nom sous lequel il est généralement connu.
(2) Le Luxembourg, par De Brosse (1611).
(3) L'envie, disait-il, est une plante qu'il ne faut pas arroser.



FLORENCE

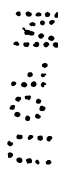


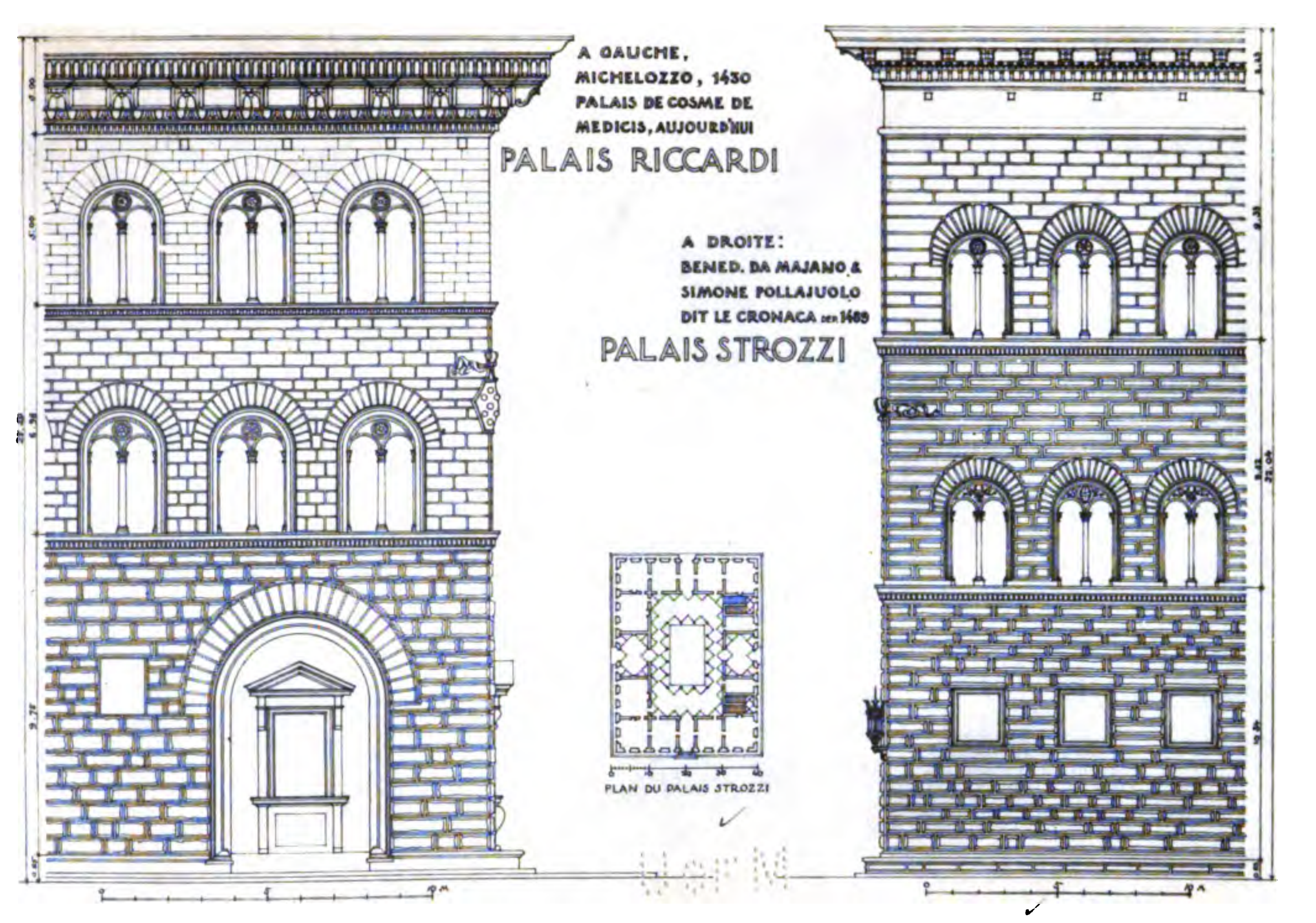
CORNICHE DU PALAIS STROZZI



Cliché P. H.

PALAIS RICCARDI





PALAIS RICCARDI ET STROZZI, A FLORENCE



les bossages, de moins en moins accentués à mesure qu'ils s'éloignent du robuste soubassement, dont les fenêtres, les bandeaux, la puissante corniche (*Pl.* 12) restent comme autant d'exemples caractéristiques de l'art et de l'esprit florentins (1). Le palais à peine achevé, Cosme de Médicis employa son goût et son activité à y réunir de précieux manuscrits dont il faisait faire des traductions et des copies, des statues révélées par les fouilles récentes, des œuvres d'art de toute espèce. Instruit et disert, très riche, et certes non moins adroit, il semble bien avoir réalisé, pour l'édification de son temps, le type de ce que nous appellerions aujourd'hui le *bon tyran*. Sans doute la tyrannie, en quelque sorte officielle, ne date-t-elle à Florence que d'un siècle plus tard, lorsque Charles-Quint, s'emparant de la ville après un siège de onze mois, nomma le bâtard Alexandre (2) premier grand-duc héréditaire de Toscane ; mais, au titre près, Cosme l'Ancien disposa d'une autorité presque aussi étendue, et sa grande habileté, selon l'expression d'un historien (3), fut de respecter les formes de la république en élevant le pouvoir d'un seul, et de mener sa patrie de la liberté à la tyrannie par un chemin jonché de fleurs. Possesseur d'une véritable flotte, qui lui permettait d'entretenir avec l'Orient un commerce considérable, chef d'une maison de banque qui comptait des souverains parmi ses créanciers, propriétaire de mines et d'importantes exploitations agricoles, il ne se contenta pas d'agir sur la politique et la diplomatie en gênant ou en favorisant le marché : son meilleur titre de gloire, celui qui lui mérita réellement le surnom de *père de la patrie*, est d'avoir appelé à lui, recueilli, honoré les humanistes et les savants les plus distingués,

(1) Même observation que pour le palais Pitti : le remplissage des arcades et les fenêtres à fronton sont une addition assez tardive, dûe ici à Michel-Ange.

(2) Alexandre, grand-duc de 1530 à 1537, qui périt assassiné par *Lorenzaccio*. C'était un fils naturel de Laurent (le célèbre *penseur* de Michel-Ange) et un frère de Catherine, reine de France.

(3) M. J. Zeller, dont l'excellent ouvrage, intitulé *Italie et Renaissance*, offre sous une forme attrayante et concise tant de renseignements sur cette époque.

d'avoir été le premier client d'architectes tels que Brunelleschi et Michelozzo et d'avoir donné à des artistes comme Donatello, Masaccio, ou son remuant élève Filippo Lippi, l'occasion de révéler au monde comment on pouvait, aux sources de l'antiquité, puiser à nouveau la force ou la grâce, la fécondité, — et mieux encore, — l'originalité et la vie.

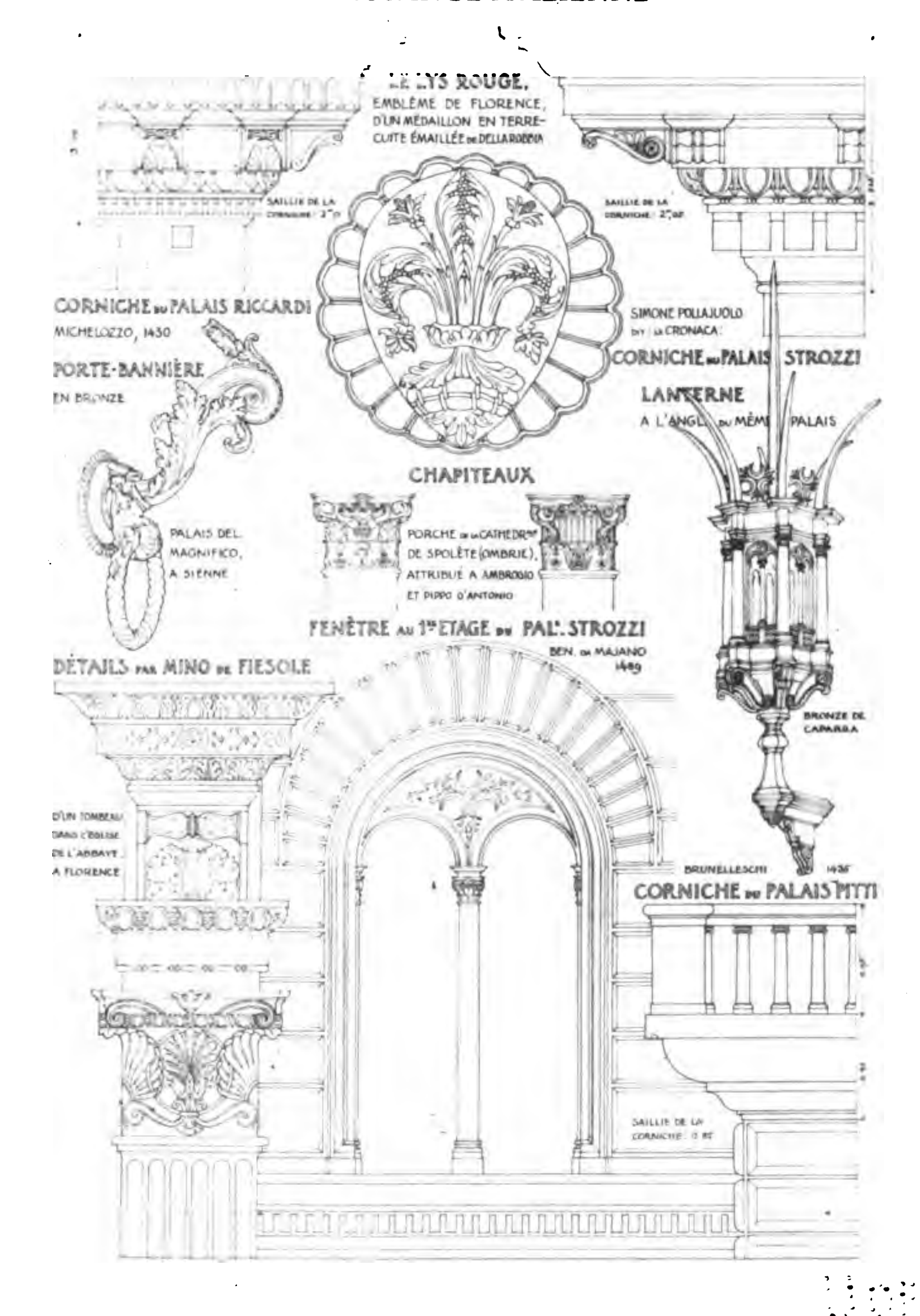
Tandis qu'il réservait à Brunelleschi les grandes conceptions de l'architecture monumentale, les travaux de Sainte-Marie, de Saint-Laurent, de la nouvelle église du Saint-Esprit, Cosme confiait à Michelozzo l'édification du couvent de Saint-Marc, de sa ville de Careggi, de ses maisons de plaisance de Fiesole et de Caffagiolo. C'est sous leurs ombrages qu'il venait se délasser des soucis de la vie publique, dans la société des philosophes qu'il chérissait ; c'est de là qu'il écrivait un jour au jeune Marsile Ficin : « Hier, j'arrivai à Careggi, moins avec le désir d'améliorer « mes terres que de m'améliorer moi-même. Venez me « voir, Marsile, aussitôt que vous le pourrez ; et n'oubliez « pas d'apporter avec vous le livre de votre divin Platon, « sur le souverain bien. Il n'y a pas d'efforts que je ne fasse « pour découvrir le vrai bonheur. Venez, et ne manquez pas « d'apporter avec vous la lyre d'Orphée (1). » L'homme de la Renaissance s'est bien assimilé ici l'esprit de ces philosophes qu'il admirait : n'y a-t-il pas dans ces quelques lignes comme un reflet de l'âme antique, et ne croirait-on pas lire, bien plutôt qu'une lettre d'un florentin du *quattrocento,* un fragment de Pline le Jeune ou de Cicéron ?

Michelozzo collabora avec Donatello à l'exécution de la jolie chaire extérieure de Prato, et c'est lui également qui donna à la cour du Palais Vieux de Florence (2) l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui. La délicate décoration d'arabesques en stuc ne date pourtant que de 1565. Elle est de Marco da Faenza.

(1) Italie et Renaissance, vol. 1, p. 79.
(2) Appelé aussi palais de la Seigneurie.



RENAISSANCE ITALIENNE



ORNEMENTS ET PROFILS FLORENTINS

FLORENCE



D'après un dessin de M. Louis Clare.

CHAIRE, PAR BENEDETTO DA MAJANO, A SANTA-CROCE

Il en est sans doute des monuments comme de toutes les œuvres en général soumises au jugement de la postérité : certaines, malgré tout, ont plus de chance que les autres. C'est le cas du *Palais Strozzi* (*Pl.* 11). Peu d'édifices sont plus universellement célèbres, et il paraît bien représenter pour nous le type achevé du palais florentin. Le plan en est régulier, l'architecture caractérisée, le détail finement étudié : mais il ne faut pas oublier que le palais Riccardi lui est antérieur d'une soixantaine d'années, et, à comparer les deux élévations, il ne semble pas que l'œuvre de Benedetto da Majano (1442-1497), continuée par le Cronaca, réalise un progrès bien marqué sur son modèle. Il y a, sans aucun doute, moins de franchise dans l'expression. Les bossages du rez-de-chaussée se sont assagis : ils gardent une saillie assez puissante, mais cette saillie est la même pour toutes les pierres, et le soubassement y perd en rudesse et en fermeté. L'arc a été réservé au seul motif de l'entrée, ce qui peut, à vrai dire, donner de l'unité à la composition, mais y a ainsi, d'autre part, une sorte de monotonie que les grands arcs du rez-de-chaussée ne viennent plus égayer de distance en distance. L'admirable corniche du Cronaca elle-même (*Pl.* 12), inspirée, dit-on, par un fragment antique, et dont la proportion comme le détail font un morceau de premier ordre, tout en ayant sans doute plus de pureté que le rude couronnement de Michelozzo, ne forme peut-être pas, avec le reste de l'édifice, un ensemble si parfaitement harmonieux. Tel qu'il est, le palais de Philippe Strozzi, commencé en 1489 et achevé seulement vers 1553 (1), n'en est pas moins une œuvre de très grande allure dont l'effet perspectif, vu sous certains angles, est tout à fait impressionnant (2).

Lorsque nous parlions, au début de notre étude, de la variété déconcertante que l'on rencontre parfois à cette épo-

(1) La partie supérieure de la corniche, laissée en plan, ne couronne même encore aujourd'hui qu'une moitié du palais.

(2) La hauteur, qui dépasse de près de sept mètres celle du palais Riccardi, n'est pas étrangère à ce résultat.

que dans les productions d'un même artiste, nous aurions pu citer, avant tout autre, le nom de Benedetto da Majano. Quittons le palais Strozzi pour pénétrer à Santa Croce et arrêtons-nous devant sa chaire de marbre, la plus belle de l'Italie (*Pl.* 13), merveille d'exécution impeccable aussi bien que de savante composition : nous serons stupéfaits que la même main ait pu sculpter ces consoles délicates, ces gracieuses figures, et dessiner les robustes assises qui forment le soubassement du palais.

On connaît, du reste, assez peu d'œuvres de ce maître, comme architecte : on lui attribue, pourtant, l'agréable petite église de *Sainte-Marie des Grâces*, située à quelque distance d'Arezzo (*Pl.* 14). Les colonnes du porche sont peut-être ici un peu courtes, et l'entablement supportant les archivoltes trop important (on voit que l'architecture florentine tenait à conserver cet élément) ; mais l'ensemble est d'un heureux effet. Cet édifice daterait de 1490 environ.

L'artiste qui termina le Palais Strozzi, en le couronnant de sa belle et imposante corniche (1), Simone Pollajuolo, dit le *Cronaca* (1454-1509), eut à étudier aussi la cour de ce célèbre monument. Elle présente une disposition assez typique. Le rez-de-chaussée et le second étage s'y dégagent sur des portiques, tandis que l'étage intermédiaire s'avance jusqu'au nu des points d'appui. Les archivoltes des arcs inférieurs reposent, comme c'est l'usage presque constant à Florence, sur des colonnes isolées — tandis que nous verrons les arches des cours romaines retomber sur des piédroits décorés de colonnes ou de pilastres engagés. Le portique supérieur est formé de points d'appui légers, supportant un linteau en bois sur lequel viennent reposer les chevrons d'une toiture légèrement en saillie.

Cette loggia supérieure, couverte par la charpente du toit, se retrouve dans la façade de quelques palais florentins, et entre autres au *Palais Guadagni* (*Pl.* 15), si intéressant

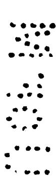
(1) Appelée parfois la corniche d'or.

AREZZO





PORCHE DE S. MARIA DELLE GRAZIE





PALAIS GUADAGNI



Cliché P. H.

PORTIQUE DE L'ANNUNZIATA



par son parti de décoration (1), d'une autre œuvre du Cronaca (1490).

On cite encore de cet artiste l'église très simple du couvent de *San Francesco al Monte,* sur la colline de San-Miniato, dont Michel-Ange appréciait, à juste titre, le caractère et la belle proportion.

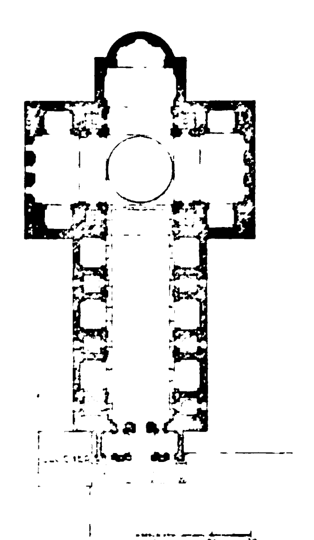
Nous avons été amenés à ne parler que maintenant de Léon-Baptiste Alberti (1404-1472). Logiquement, il se place à côté de Brunelleschi, car peu d'artistes ont exercé sur leur génération une influence aussi considérable, moins encore peut-être par l'importance des monuments auxquels il a attaché son nom ou par le caractère si nettement antique de ses productions, qu'en raison du succès de son œuvre écrite — et écrite en latin, — de ses dix livres sur l'art de bâtir : *De Re Ædificatoria.* Peu d'hommes, disons-le, ont été aussi complètement de leur époque : ce gentilhomme prodigieusement instruit, cet humaniste distingué, est bien, comme Florence même, « le produit le plus brillant et l'image la plus nette de son pays et de son temps » (2). Deux de ses œuvres les plus importantes sont ses églises de Rimini et de Mantoue ; mais Florence possède ses œuvres les plus connues : la façade de *Sainte-Marie-Nouvelle* et le *Palais Ruccelaï.*

D'une architecture moins puissante que les constructions de Michelozzo et de Brunelleschi, le palais Ruccelaï, élevé de 1451 à 1455, montre un souci plus grand de ne mettre en œuvre — avant tout — que des éléments romains. C'est sans doute le premier exemple moderne comportant une ordonnance de pilastres superposés. La façade, indépendamment des portes à chambranle et consoles, rappelle encore par ses trous la manière de Michelozzo: la délicatesse des ornements, le peu de saillie des moulures, plus

(1) C'est un exemple de ce procédé local qu'on nomme le *sgraffito.* Un enduit, d'une teinte claire, est passé au-dessus d'une première couche d'un enduit noir ou sepia : les effets — contours, surfaces ou hachures — sont alors obtenus en grattant la couche supérieure pour faire réapparaître, au-dessous, l'enduit foncé.

(2) Italie et Renaissance, I, p. 66.

adaptées peut-être à une habitation particulière, font déjà pressentir Bramante et le début de la Renaissance romaine. La façade, commencée en 1546, pour l'église de *Santa Maria Novella* (*Pl.* 16), montre les mêmes qualités de goût, et le respect de l'architecture de marbre à laquelle on devait déjà à Florence le dôme, le baptistère, et le campanile de Giotto. Il semble que cette composition présente, pour la première fois, ce motif de grandes consoles reliant, en élévation, la nef principale aux bas-côtés, dont le seizième siècle romain et, plus tard, les imitateurs de Vignole useront, et abuseront même, avec plus ou moins de succès.


Plan de Saint-André à Mantoue.

La façade de l'église *San Francesco*, à Rimini, dont la reconstruction fut confiée à Alberti par Sigismond Pandolphe Malatesta (1447-1455), est une œuvre inspirée plus directement de l'antique, tout comme le porche de *Saint-André*, à Mantoue, où l'emploi des grands ordres empruntés aux arcs de triomphe romains fait déjà penser, en dépit d'une touche d'archaïsme, aux brillants frontispices de Palladio (*Pl.* 17). La structure de Saint-André est, elle aussi, très en avance sur les conceptions de l'époque; le plan qui comporte, pour séparer les motifs de la nef, des petites chapelles couvertes par des coupoles sur pendentifs, présente une disposition typique qui sera reprise avec plus de légèreté à San Salvatore de Venise (1533). Saint-André, commencé l'année même de la mort d'Alberti, ne fut achevé qu'en 1512.

La chapelle funéraire de la famille Rucellaï (1) (1467), le chœur circulaire de l'*Annunziata* (1470), sont, à Florence,

(1) A Saint-Pancrace.

FLORENCE

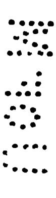


EGLISE S. MARIA NOVELLA



Cliché P. H.

DETAIL DE LA FAÇADE



MANTOUE



Cliché Alinari

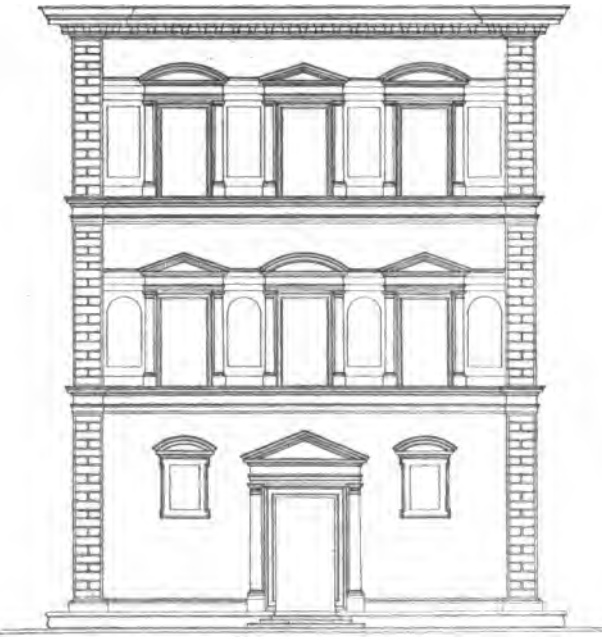
FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINT-ANDRÉ

d'autres œuvres du même artiste. On croit que, pour la plupart des constructions, Alberti n'a fourni que sa composition et ses plans, en laissant à d'autres architectes le soin de l'exécution des travaux; c'est ce que fera plus tard Raphaël. D'un goût éclairé et très sûr, admirablement servi par une merveilleuse érudition, il a surtout été pour la génération suivante, un maître, un véritable précurseur. Plus romain que Brunelleschi, ou tout au moins plus près que lui de ses modèles dans la composition d'ensemble, il témoigne partout, selon l'expression de M. A. Maurel, d'une inspiration antique rajeunie et fleurie : il sait « renouer les vieilles et pures traditions tout en y ajoutant sa propre conception, tout en restant original » (1). Son porche de Mantoue, sa façade de Rimini, d'une ampleur toute romaine, sont des œuvres d'une signification considérable si l'on tient compte de l'époque où elles ont été conçues. Il y a déjà, chez ce novateur, la franchise de parti, la sûreté de goût que cinquante ans plus tard nous admirerons chez San Micheli : c'est vraiment un grand architecte.

Nous avons déjà parlé de Giuliano da Sangallo (1445-1516). A propos de la chapelle Pazzi, en regard de laquelle nous présentions son intéressante église de la *Madonna delle Carceri*, à Prato (1485), nous avons fait remarquer comment la clarté du plan et l'addition du modeste tambour supportant la coupole réalisaient un progrès déjà sensible sur le petit édifice de Brunelleschi. Plus tard encore, disions-nous, Antoine le Vieux — frère de Giuliano et oncle comme lui du célèbre Sangallo (Antoine le Jeune) — devait donner la solution complète de ce problème architectonique avec son église de Montepulciano. Cet intéressant monument (1518) appartient déjà par sa date, comme par sa structure, au seizième siècle romain. En ce qui concerne Giuliano Da Sangallo, on lui attribue, à Florence, la construction du palais *Gondi* (1490), qui présente les dispositions typiques des résidences florentines, et celle du palais *Antinori* (1480),

(1) Petites villes d'Italie, vol. II, 9.

dont la façade extrêmement simple ne manque pas d'une réelle dignité. C'est à Rome que Giuliano passa les dernières années de sa vie en travaillant avec Bramante, Fra Giocondo et Raphaël à la construction de Saint-Pierre ; cette collaboration, qui date de 1513, ne paraît avoir porté bonheur à aucun de ces quatres artistes: Bramante mourut dès 1514, Fra Giocondo en 1515, Giuliano da Sangallo en 1516. Et le grand Raphaël, de près de quarante ans plus jeune, ne lui survécut pourtant que de quatre années. La villa de Laurent



Palais Bartoloni.

le Magnifique, à *Poggio a Cajano,* est également sur les plans de Sangallo.

Comme il n'existe à Florence, en dehors des deux palais de Raphaël (1), que très peu de constructions datant du

(1) Les palais Pandolfini et Uguccioni dont on parlera plus loin.

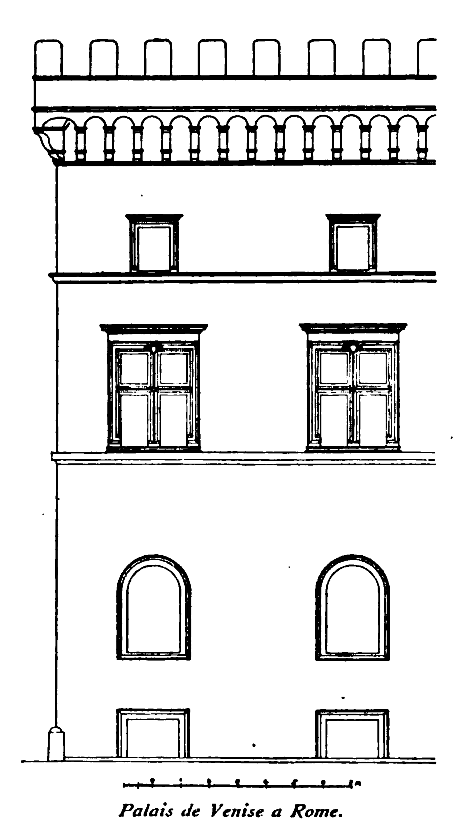
milieu de la Renaissance, nous citerons encore ici, pour ne pas faire de divisions inutiles, le nom de Baccio d'Agnolo (1463-1543), dont l'œuvre la plus importante, le *palais Bartoloni,* ne date que de 1520. C'est là, paraît-il, que les fenêtres dites *à tabernacle* — c'est-à-dire à colonnes et fronton imitées des petits autels du Panthéon, ont reçu leur première application.

Le palais Antinori, dont nous parlions plus haut, est attribué parfois à Baccio d'Agnolo, ainsi que les palais *Serristori* (1) et *Ginori.* L'agréable companile de San Spirito est certainement l'œuvre de cet artiste délicat, auquel on doit encore les stalles du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle. La *cantoria,* ou tribune des chanteurs, exécutée par lui pour la même église, a été donnée par Napoléon III à l'église de Rueil (Seine-et-Oise).

Nous parlerons au chapitre suivant de ce que les débuts de Renaissance produisirent dans la Haute-Italie, particulièrement à Milan et à Venise. Rome, à cette époque, commençait seulement à se relever des maux de toutes sortes qu'elle avait subis durant le séjour des papes en Avignon : la population de la capitale du monde romain, qui avait égalé celle du Paris de nos jours, était alors tombée à moins de vingt mille habitants! A partir de Nicolas V (1447) tous les papes contribuèrent plus ou moins à faire renaître la ville de ses ruines. L'ancien protégé de Cosme de Médicis ne demandait qu'à rivaliser avec lui en reconstruisant le quartier du Vatican et en créant une résidence pontificale; mais il ne reste de cette époque que des édifices peu importants, si l'on excepte le grand *palais de Venise,* élevé par Francesco del Borgo di S. Sepolcro, pour le cardinal Pietro Barbo, qui fut pape de 1464 à 1471, sous le nom de Paul II. Ce palais et les quelques églises qui datent du pontificat de Sixte IV ont été considérés longtemps (2) comme l'œuvre du florentin Baccio Pintelli, l'auteur de la jolie cour du

(1) Place Santa Croce.
(2) Notamment par Letarouilly.

palais ducal d'Urbino, commencé par Laurana, de 1468 à 1482. On est mal renseigné sur la vie et les œuvres de Pintelli, et on attribue généralement aujourd'hui *S. Agostino, S. Pietro in Montorio,* les porches des *Saints Apôtres* et de *S. Pietro in Vincoli* — sans plus de certitude d'ailleurs — à Meo del Caprino (1430-1501). Espérons, pour la mémoire de Pintelli, qui méritait bien, par la pureté de son style, d'avoir été à Rome le précurseur de Bramante, qu'on ne lui contestera pas également, un jour, sa collaboration au palais d'Urbin.



Palais de Venise a Rome.

Nous en aurions fini avec l'énumération des monuments les plus célèbres qui s'élevèrent à Florence et en Toscane sous l'influence de la Renaissance, dans le courant du *quattrocento,* si les églises, pleines de tombeaux et de monuments décoratifs de toute espèce, si les palais, les loges et les jardins, égayés et peuplés de tant de vases, de fontaines et de statues, ne nous rappelaient constamment l'union étroite qui existait alors entre la sculpture et l'art de bâtir, du fait même que tant d'artistes s'adonnaient indifféremment à l'un ou à l'autre, souvent avec un égal succès. Parmi ceux dont nous avons

FLORENCE

Cliché Brogi

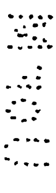
TOMBEAU DU COMTE UGO, A LA BADIA

ROME



Cliché P. H.

PORTE, VIA DEL GOVERNO VECCHIO



déjà cité les œuvres comme architectes, rappelons *Benedetto da Majano* et son frère *Julien* (1). *Bernardo Rossellino* (1409-1464), qui travailla à Rome et à Sienne, où son œuvre principale paraît être le palais Piccolomini (1460), et qui collaborait, vers la même époque, avec Cecco di Giorgio (1439-1502) aux constructions de Pienza (2), mériterait d'être classé parmi les tout premiers, ne fût-ce que pour son admirable tombeau de S. Croce : celui de l'Arétin (vers 1445). Le tombeau qui lui fait face, tout aussi remarquable (celui du secrétaire d'état Marzuppini, son successeur), est une des meilleures œuvres de *Desiderio da Settignano* (1428-1464). Mais il ne faut pas oublier que la maîtrise incontestée reste pour ce genre de monuments commémoratifs à *Mino de Fiesole* (1431-1484), dont on peut citer entre autres les deux tombeaux de la Badia (*Pl.* 18) et celui de l'évêque Salutati (3). Son contemporain, *Andrea del Verrocchio* (1435-1488), plus jeune seulement de quatre années, et qui s'adonna plus spécialement à la peinture et à la statuaire, est connu par le simple et impressionnant monument de Pierre Ier, dans la vieille sacristie de S. Lorenzo, par le charmant David du musée du Bargello, mais surtout par la statue équestre du condottiere Bartolomeo Colleone, l'un des monuments les plus populaires de la populaire Venise (*Pl.* 19 *et* 26).

A côté de ces artistes du marbre, comment oublierions-nous les trois *della Robbia,* Luca d'abord (1399-1482), puis André (1437-1528) et Jean (1469-1529), son neveu et son petit-neveu, ces virtuoses de la terre cuite émaillée et peinte, dont les ateliers, durant trois générations, produisirent un si grand nombre de petits chefs-d'œuvre plaisant à la fois par la beauté de la matière, la clarté et la sobriété de la composition, par le soin de l'exécution, enfin par l'éclat de la

(1) Vasari attribue à Giuliano da Majano la construction du Palais de Venise.

(2) La petite ville de *Corsignano,* où naquit le pape Pie II, qui lui donna son nom de Pienza, la dota de nombreux monuments, et rêva de la reconstruire sur un plan d'ensemble nouveau.

(3) Dans l'église de Fiesole.

couleur, même lorsqu'elle est limitée à deux tons : le blanc pour les figures et le bleu pour les fonds (1). Parmi tant d'édifices auxquels ils ont ajouté l'intérêt de leurs vivantes décorations, l'hospice de Pistoja — *L'Ospedale del Ceppo* mérite d'être noté tout particulièrement (*Pl.* 19). Jamais peut-être, dans une façade, la couleur, le relief des ornements et les lignes de l'architecture n'ont concouru à un ensemble aussi simplement harmonieux. Le motif architectonique ne diffère guère des deux portiques de Brunelleschi, celui de l'hospice des Innocents, et celui de la loge Saint-Paul, en face de Sainte-Marie-Nouvelle. La frise des della Robbia, assez tardive du fait qu'elle admet une gamme complète de colorations, est divisée en panneaux dont chacun symbolise une des sept œuvres de miséricorde. Situé au fond d'une place de très modestes dimensions, ce petit édifice est encore dans un état de conservation presque parfait : le temps qui a laissé intact l'émail de la terre cuite a paré d'une patine légère les colonnes, les archivoltes et les bandeaux, et nous ne doutons pas que tous ceux qui sont accessibles à l'art, c'est-à-dire dont l'âme est tant soit peu sensible, n'aient ressenti, dès l'abord, lorsque ce monument s'est révélé à eux au détour d'une rue solitaire, une de ces émotions fugitives qui permettent à l'homme de se sentir meilleur pour avoir — ne fût-ce qu'un instant — apprécié à sa valeur le charme de *l'inutile* beauté (2).

C'est ce charme, précisément, auquel nous avons déjà fait allusion, qui semble être la caractéristique des œuvres de *Donatello,* de ce merveilleux artiste qui a précédé tous ceux que nous venons de citer, mais que nous avons voulu nommer le dernier pour lui donner l'importance qu'il mérite, tant il résume à lui seul l'art et la sculpture de son temps.

(1) Les émaux en blanc sur bleu sont les plus anciens.

(2) Il convient de citer ici, bien qu'elles appartiennent au début du siècle suivant, les remarquables sculptures de *Lorenzo di Mariano* ou *Marinna* a Sienne (1476-1534), et particulièrement le très bel arrangement décoratif qui sert d'entrée à la Librairie Piccolomini, dans la Cathédrale.



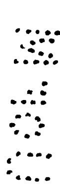


Cliché P. H.

OSPEDALE DEL CEPPO, A PISTOIA



STATUE DE BART. COLLEONE, A VENISE



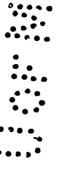
Nous avons dit plus haut comment, à l'âge de dix-sept ans, il accompagna Brunelleschi dans son voyage à Rome; son goût s'y affina de jour en jour dans l'étude patiente des restes de l'antiquité, et chez aucun artiste peut-être cette étude ne produisit des résultats aussi féconds. On peut dire que Donatello a su ravir à l'art antique tout ce qu'il pouvait livrer de ses secrets à un homme de sa génération. Indépendamment des qualités d'exécution, de la conscience, de l'étude constante et passionnée de la nature, il est le premier qui ait compris pourquoi l'art grec s'est refusé à figer en attitudes immobiles — et pour l'éternité — des poses qu'un athlète ou un modèle ne pourrait conserver bien longtemps ; il a su lui aussi, à l'occasion, se borner aux *positions d'équilibre,* mais tandis que les anciens, prudemment, se tenaient toujours très en arrière de la limite où il n'est plus possible de s'inspirer directement de la nature sans tomber dans un réalisme grossier, Donatello, plus amoureux encore peut-être du corps humain, du mouvement, de la vie, semble avoir maintes fois pris plaisir à se jouer de ce danger, sachant toujours, d'ailleurs, discerner avec une merveilleuse adresse le point précis où le chef-d'œuvre, perdant la mesure et le charme, fût devenu banal ou familier. Qu'on regarde son buste de Niccola da Uzzano (1), d'une intensité de vie telle qu'on est tenté de saluer amicalement au passage cette image de terre cuite comme on ferait un contemporain: l'artiste n'a pas craint de rehausser son œuvre de couleurs absolument naturelles. Une maladresse dans la moindre touche risquait de donner à un portrait aussi *vivant* l'apparence d'une figure de cire enluminée ; mais le tact, la sureté de l'exécution sont tels qu'on reste stupéfait du résultat. Mieux que tout autre peut-être, Donatello donne l'impression de chérir à la fois et le marbre qu'il anime et le modèle dont il s'inspire : il sait nous les rendre sympathiques. Chacune de ses productions porte cette empreinte de maîtrise et de vérité. Son œuvre,

(1) Au *Bargello,* ou Musée national.

c'est la nature elle-même, — et pourtant il y a un abîme entre la nature et son œuvre. Le premier en date des sculpteurs modernes, nous ne craignons pas de dire qu'il a parfois presque égalé l'antique — et lui-même ne sera probablement pas égalé (1).

(1) Les œuvres les plus importantes de Donatello sont : La statue équestre de Gattamelata, à Padoue (1453); Le groupe de Judith et Holopherne, sous la loge des Lances, le David et le saint Georges (1416), du Musée national ; le saint Pierre et le saint Marc d'Or-San-Michele (ce dernier, de 1453, très admiré par Michel Ange : « *Marco,* lui disait-il, *perche non mi parli ?* Pourquoi ne me parles-tu pas ? ») ; le maître autel de S. Antoine de Padoue, la chaire extérieure de Prato, une *cantoria* au Musée du Dôme — enfin un beau Christ à Santa Croce, résultat d'un concours amical avec Brunelleschi (dont l'œuvre est à Sainte-Marie-Nouvelle).







BATIMENTS CLAUSTRAUX DE S. AMBROGIO



Cliché P. H.

EGLISE S. MARIA DELLE GRAZIE

CHAPITRE III

LA PREMIÈRE RENAISSANCE DANS LA HAUTE ITALIE

FLORENTINS ET VÉNITIENS. — ŒUVRES DE LA JEUNESSE DE BRAMANTE DANS LE MILANAIS. — CHARTREUSE DE PAVIE. — LOGES DE BRESCIA, VÉRONE ET PADOUE. — L'ŒUVRE DES LOMBARDI A VENISE.

Nous avons vu que la Rome du *quattrocento*, qui se relevait avec peine de dix siècles d'invasions, de calamités, et aussi de complet abandon, ne tira qu'un faible profit des progrès de l'art florentin. Il est intéressant de noter que la ville de la Haute-Italie où la première Renaissance devait trouver le centre de ses plus brillantes manifestations, que Venise, elle aussi, ne subit de Florence qu'une influence très tardive, et en quelque sorte par contre-coup.

Il ne faut pas oublier que si Florence semble atteindre l'apogée de son règne artistique sous l'active impulsion de Cosme de Médicis et de Laurent le Magnifique, Venise n'est pas loin de jouir, à la même époque, politiquement et commercialement tout au moins, d'une prospérité analogue. Mais, différents par leur passé, par leurs aspirations, par leurs alliances, se jalousant sans paraître s'en estimer davantage, vénitiens et florentins ne vont cesser d'agiter l'Italie entière au bruit de leurs rivalités, de leurs guerres, ou de leurs pénibles négociations. Fondée au début du moyen âge par des peuplades qui cherchèrent dans les îles de la lagune un refuge contre les grandes invasions, Venise ne pouvait pas, comme Florence, héritière de la civilisation étrusque, se passionner pour les souvenirs et les ruines du monde romain. Accueillante aux exilés florentins par politique plus que par sympathie, et possédant au reste une architecture bien à elle, on peut dire qu'elle eût presque

mis un point d'honneur à ne pas adopter, de prime abord, les innovations artistiques de sa florissante rivale.

Non contente toutefois de triompher sur mer et d'étendre son commerce au delà des limites du monde chrétien, Venise avait été entraînée par son amour des conquêtes, autant que par le souci de sa sécurité, à augmenter suffisamment ses possessions dans la Haute-Italie pour se trouver en état de résister, sur terre, aux entreprises des princes ses voisins. C'est ainsi que chacune des villes si riches en souvenirs qui jalonnent pour nous comme autant de plaisantes stations la route du pèlerinage vénitien, étaient tombées l'une après l'autre au pouvoir de la République : Padoue, Vicence et Vérone, dès les premières années du quinzième siècle ; Brescia et Bergame même, aux portes de Milan, une vingtaine d'années plus tard. Les vénitiens n'eurent pas autant d'hésitation à s'inspirer des monuments élevés sous l'influence des idées nouvelles dans ces villes qui, maintenant, faisaient partie de leur propre territoire. Celles-ci avaient puisé leur inspiration soit à Florence directement, soit à Milan où François Sforza avait su attirer quelques artistes : Venise reçut ainsi, avec un demi-siècle de retard, le contre-coup de la Renaissance florentine, et les œuvres qu'elle produisit alors n'en eurent sans doute que plus de caractère et d'intérêt.

La première Renaissance, dans toute cette région, vit pourtant s'élever assez peu de monuments qu'on puisse citer comme des exemples parfaits. Dans ces villes de la Haute-Italie situées déjà à une certaine distance de Rome (1) et séparées d'elle par la ligne de partage des eaux, les souvenirs de l'antiquité étaient forcément moins vivaces, et ses restes plus clairsemés. L'architecture gothique, d'autre part, s'était plus facilement acclimatée en Lombardie qu'au delà de la chaîne des Apennins. Il en résulta dans la composition des œuvres une sorte d'hésitation, qui amena les artistes à paraître attacher à l'orne-

(1) Rome-Florence 315 kilomètres; Rome-Milan 650 environ.



mentation de la Renaissance plus d'importance qu'à ses idées directrices — et c'est aussi, sous Louis XII, ce qui se produisit en France, sous l'influence de causes analogues, mais bien plus nettement accentuées. La décoration, qui tenait si peu de place dans les créations de Brunelleschi, ne tarda pas à jouer ici un rôle prépondérant, et l'effet d'ensemble des édifices souffre, cruellement parfois, de cette erreur de principe, même lorsque la réelle beauté du détail — c'est le cas, par exemple, à la Chartreuse de Pavie — désarme toute espèce de critique, et rachète au besoin notre déception.

Pour ne citer qu'un élément parmi ceux dont on a usé et abusé, disons que l'une des caractéristiques du début de la Renaissance en Lombardie est l'emploi du pilastre légèrement défoncé et décoré d'une chûte d'arabesques (*Pl.* 26), motif qui avait été réservé, à Florence, aux détails d'intérieur, à l'architecture de marbre, aux tombeaux. Lorsque la place et l'importance de ces pilastres sont commandées par une noble et forte composition comme celle de la Loge municipale de Brescia (*Pl.* 24), on ne peut qu'approuver le choix de cet élément décoratif, aussi bien que celui de tout autre motif bien traité : mais nous parlons ici d'une œuvre presque unique, appartenant par ses architectes successifs aux trois époques de la Renaissance, et qui compte parmi ses plus remarquables productions. D'une manière générale, la perfection du détail rachète mal l'insouciance de la composition, ou mieux l'adaptation un peu hâtive d'une décoration nouvelle à des formes architectoniques plus anciennes et n'ayant que peu de chose à y gagner.

C'est pourtant à Milan, vers 1475 environ, que nous rencontrons pour la première fois le nom de Donato Lazzari : le *Bramante*. Né en 1444 non loin de la petite ville d'Urbino, celui qui devait au début du siècle suivant devenir le Brunelleschi de Rome et qui exerça, après le maître florentin et avant Palladio, une influence si décisive sur l'évolution de l'architecture moderne, commença sa carrière



comme peintre, et étudia, dit-on, sous André Mantegna (1). On a toujours été mal renseigné sur ses débuts et sur les œuvres de ce qu'on pourrait appeler sa première manière ; mais dès qu'on crut pouvoir considérer comme certain que le grand architecte avait passé en Lombardie les vingt-cinq dernières années du quinzième siècle, on ne manqua pas de lui attribuer un peu partout, et parfois sans grande apparence de raison, les monuments de quelque intérêt qui, de près ou de loin, paraissaient se rattacher à son style. On est devenu plus prudent aujourd'hui : Bramante a partagé, en Lombardie, le sort de Pintelli à Rome, et on admet volontiers que la certitude de sa collaboration n'est acquise, à cette époque, que pour un nombre de monuments assez restreint.

Son œuvre la plus ancienne paraît avoir été, dès 1474, l'église de *S. Maria près S. Satiro,* petit édifice assez simple situé non loin du Dôme de Milan, et qui présente à l'intérieur la particularité d'une abside figurée seulement par une perspective en bas-relief. La sacristie octogonale de cette église (*Pl.* 21), élevée plus tard en 1498, est une œuvre où l'on sent mieux l'artiste en pleine possession de son talent (2). On pense qu'en 1477 il construisait l'église d'*Abbiategrasso* (3) dont le porche extrêmement léger repose sur des colonnes superposées ; nous le retrouvons à Milan en 1490, travaillant peut-être avec Dolcebuono à *S. Maria près S. Celso,* achevant la coupole et l'abside de *S. Marie des Grâces* (1492) et élevant les bâtiments claustraux dont une partie est visible encore sur le côté gauche de la vieille basilique de S. Ambroise (*Pl.* 20). Le chœur de S. M. des Grâces n'est pas sans rappeler, en coupe, la disposition de la chapelle Pazzi ; ce qui semble plaire à Bramante dans ce parti c'est l'emploi de pilastres alternativement espacés et rapprochés,

---

(1) André Mantegna, de Padoue (1431-1506), qui fut à Mantoue, à la cour des Gonzague, le prédécesseur de Lorenzo Costa. Il y connut peut-être Alberti quand il construisit l'église Saint-André.

(2) Cette salle est ornée d'une belle frise par *Caradosso.*

(3) A une trentaine de kilomètres environ au sud-ouest de Milan.





Cliché Alinari

DÉTAIL DE LA SACRISTIE DE SAN SATIRO



CATHÉDRALE DE COME, PORTAIL LATÉRAL

à la manière des arcs de triomphe romains : dans la plupart de ses œuvres nous trouverons un rappel de ce motif préféré (1). *S. Maria di Canepanova,* à Pavie, autre petite construction octogonale de la même année 1492, serait également de Bramante.

On a renoncé, d'ailleurs, à considérer comme son œuvre la façade de *S. Marie des Miracles,* à Brescia, dont le porche est bien la meilleure justification de ce que nous disions un peu plus haut: jamais décoration plus délicate ne fut appliquée à une composition moins heureuse ; la mémoire de Bramante n'y perdra vraisemblablement rien.

Tel n'est pas le cas pour le chœur et l'abside de la *cathédrale de Côme,* œuvre d'une proportion charmante, qui nous offre peut-être le seul document intéressant de cette époque en ce qui concerne la face latérale et l'abside d'une grande église. L'effort se bornait trop souvent à l'élévation principale, et nous possédons bien peu de monuments — tels que les dômes de Pise et de Florence — dont on puisse faire le tour entier sans cesser d'être intéressé un instant. Cette belle composition, qui date de 1486, est attribuée aujourd'hui à Thomas Rodari. Mais le portail sud de l'édifice (*Pl.* 21) paraît bien être l'œuvre de Bramante (1491) ; on y retrouve précisément les pilastres disposés suivant sa manière et couronnés par des archivoltes concentriques. Le détail est d'une grande pureté.

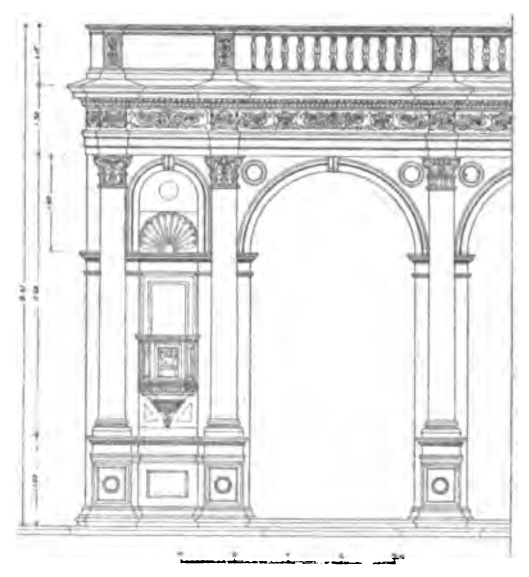
D'autres monuments ont passé pendant longtemps pour avoir été exécutés sur les plans du grand architecte. Parmi ceux qui méritaient peut-être cet honneur, nous citerons le porche élevé en 1491 à Spolete, devant la cathédrale *S. Maria Assunta.* C'est un portique à cinq travées, flanqué aux deux extrémités de motifs plus étroits encadrant une chaire extérieure. La composition et l'étude, la proportion plutôt élancée, certains détails de décoration (*Pl.* 12), ont permis sans invraisemblance de lui donner ce nom de *porche de Bramante,* sous lequel il est encore souvent désigné

(1) Cette alternance est ce qu'on a appelé la *travée rythmique,* dont nous aurons à reparler.



On s'accorde toutefois, aujourd'hui, à le considérer comme l'œuvre d'Ambrogio et de Pippo d'Antonio.

Tels sont les édifices attribués à la jeunesse de Bramante. Tout comme Brunelleschi, son séjour à Rome et l'étude sur place des restes de l'antiquité vont modifier profondément son talent. Décorateur comme lui, il l'oubliera volontairement et ses œuvres ne chercheront plus à valoir que par la proportion, en ne réservant à l'ornement qu'un rôle tout à fait effacé. Il dominera le seizième siècle romain



Porche de la Cathédrale de Spoleto.

comme Brunelleschi le *quattrocento* de Florence ; mais il aura sur son précurseur cet avantage d'être venu presque un siècle plus tard et d'avoir attaché son nom, comme architecte, à la plus grande œuvre des temps modernes, à Saint-Pierre.

A une vingtaine de kilomètres au sud de Milan, et non loin de l'endroit où fut livrée la fameuse bataille de Pavie,



Cliché H. J.

PORTERIE DE LA CHARTREUSE DE PAVIE



Cliché Alinari

FAÇADE DE L'ÉGLISE DE LA CHARTREUSE DE PAVIE

s'élèvent encore, dans un remarquable état de conservation, les édifices de la *Chartreuse,* fondée en 1396 par Jean-Galeas Visconti. Les premiers artistes qui étudièrent et mirent en œuvre les éléments de ce vaste ensemble furent vraisemblablement Bernard de Venise, Jacques de Campione et Cristophe de Beltramo ; mais l'influence de la Renaissance ne commença guère à se manifester que dans les détails des deux cloîtres, dont la riche décoration de terre cuite (1463 à 1478) est l'œuvre de Rinaldo de Stauris. La façade de marbre de l'église (*Pl.* 23), exécutée à partir de 1491 (1) et qui a toujours passé pour un des chefs-d'œuvre de la première Renaissance, est attribuée à Guiniforte Solari. La multiplicité des éléments, le manque d'unité résultant de l'absence de tout motif dominant, rendent ici la composition particulièrement hésitante, malgré le souci de rappeler dans leurs grandes lignes les frontispices romano-lombards des églises de la région. Mais dès qu'on s'approche suffisamment de cette façade pour en distinguer les détails et l'ornementation, la séduction est de suite si forte qu'on ne tarde pas à oublier sans peine les réserves qu'on a pu faire tout d'abord. L'étude en est si patiemment poussée, l'exécution si merveilleusement habile, qu'elles parviennent à concilier la délicatesse la plus sûre avec la plus prodigieuse somptuosité (2). Les belles fenêtres de l'étage inférieur, le soubassement surtout (*Pl.* 26), œuvre de Giov. Ant. Amadeo et Crist. Mantegazza, avec ses niches, ses guirlandes, sa frise de médailles où se détache le profil des césars romains, sont des morceaux d'une inappréciable saveur inspirés par une touchante admiration de l'art antique ; c'est l'âme même de la jeune Renaissance.

Nous la retrouverons à Brescia et à Vérone. Quand ces deux fières cités ne posséderaient chacune d'autre souvenir

(1) A partir de 1473 selon certains.

(2) « Nous devons à l'ambition des Sforza ce monument où, depuis cinq siècles, le monde se grise de magnificence et retrempe ses vertus esthétiques. Quelle prodigalité et quelle discrétion! C'est tout le goût, cette union de deux contradictions enfin conciliées. » (*Petites Villes d'Italie,* t. II.)

artistique que leur *Loggia municipale,* elles n'en mériteraient pas moins qu'on s'y arrêtât longuement et ces seuls édifices suffiraient à les illustrer. Comme la plupart des constructions de ce genre, le municipe de Brescia comporte au rez-de-chaussée une loge voûtée, largement ouverte sur la grande place, et au premier étage une salle de réunion (*Pl.* 24). Nous avons dit plus haut que ce monument pouvait compter comme l'une des plus pures productions du quinzième siècle dans la Haute-Italie ; son premier architecte fut Formentone. Il en commença les travaux vers 1489 et c'est évidemment lui qui établit toute l'ordonnance inférieure. Le grand architecte-sculpteur Jacopo Tatti (1486-1570), plus connu sous le nom de *Sansovino,* fut chargé, par la suite, de la continuation des travaux ; enfin, Palladio lui-même aurait eu à en étudier quelques parties. On reconnaît assez l'architecte de la *Libreria vecchia* (*Pl.* 58), aux admirables frises qui ornent les fenêtres et l'entablement principal ; on sent moins l'empreinte de Palladio. Mais la variété de son talent lui permettait de modifier aisément sa *manière :* l'œuvre n'est certes pas indigne de lui.

Composition, proportion, étude et exécution des éléments décoratifs, tout concourt ici à un effet d'ensemble que les productions de cette époque n'ont atteint que bien rarement. La sculpture est de la plus grande richesse, mais les nus de mur qui la font valoir écartent toute idée de profusion ; l'ensemble a du charme et le détail est précieux sans que l'édifice perde rien de sa noblesse, accentuée par la belle dimension des motifs : les arcades de la loge ont une ampleur toute romaine. Plus tard, à l'apogée de la Renaissance, certaines arches du *palais Grimani* (*Pl.* 52) laisseront deviner une inspiration puisée aux mêmes sources. C'est une œuvre d'une harmonie parfaite (1).

La *Loggia del Consiglio,* à Vérone (1476), est un joyau

(1) Ce remarquable monument a été défiguré, à la suite d'un incendie, par l'addition d'un attique octogonal resté d'ailleurs inachevé. La municipalité s'occupe, paraît-il, d'un projet de restauration qui supprimerait cet élément encombrant et rétablirait le grand comble primitif, analogue à ceux de la basilique de Vicence et du palais de la *Ragione* à Padoue.

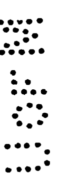


BRESCIA

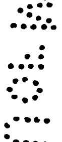


ANGLE DE LA LOGE MUNICIPALE
ÉLÉVATION RESTAURÉE D'APRÈS M. E. A. TITCOMB







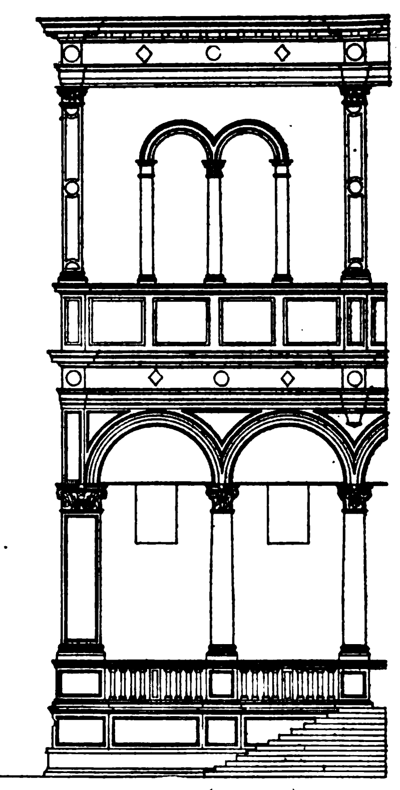


LOGGIA DEL CONSIGLIO, A VÉRONE



COUR DU PALAIS BEVILACQUA, A BOLOGNE

d'une valeur presque égale (*Pl.* 25). Conçu sur un plan moins étendu admirablement adapté d'ailleurs aux modestes proportions de la place des Seigneurs, cet édifice comporte également une loge, surélevée de cinq marches — plafonnée, ce qui est assez exceptionnel — et, au-dessus, un étage de belles salles éclairées par des fenêtres jumelées. L'inspiration semble ici plus directement florentine qu'à Brescia : il y a peut-être plus de liberté, plus de fantaisie dans la composition, et cela ne va pas sans quelque faiblesse dans l'arrangement de certains morceaux. L'ensemble n'en est pas moins d'une incontestable séduction, et cet agréable petit monument reste l'un des grands attraits d'une ville riche pourtant en merveilles. Son architecte fut Fra Giovanni Giocondo, qui naquit à Vérone vers 1453 et mourut en 1515 à Rome, comme nous avons eu l'occasion de le dire au sujet de sa collaboration avec Giuliano da Sangallo aux travaux de la Basilique Saint-Pierre. Il est intéressant de rappeler que ce grand artiste fut un de ceux que Charles VIII appela en France au retour des guerres d'Italie, et qu'il fit partie de cette *colonie d'Amboise,* qui commença à acclimater dans notre pays l'esprit de la Renais-



Loge municipale de Padone.

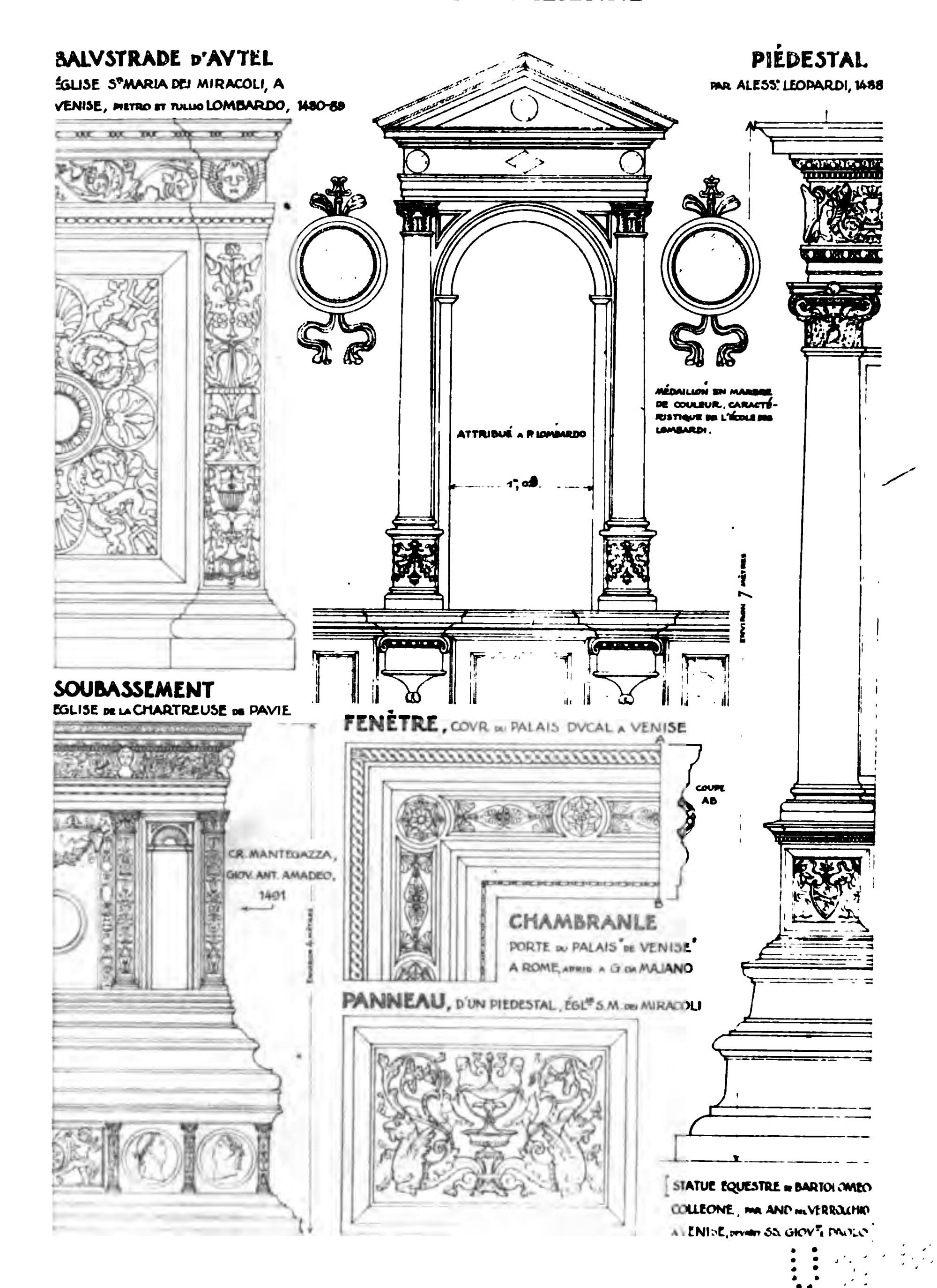
sance italienne. Fra Giocondo séjourna chez nous de 1495 à 1505; c'est sous sa direction qu'on construisit, en 1499, le pont Notre-Dame, à Paris.

La *loge du conseil* à Padoue, construite en 1496 par Biagio Rossetti, semble visiblement inspirée par l'édifice dont nous venons de parler; le parti est tout à fait analogue. Elevé sur un perron de treize marches, le rez-de-chaussée, d'une fort belle venue, peut certes rivaliser avec son modèle; mais l'étage supérieur, trop élevé, et où on a reculé devant les motifs contestables, mais charmants, qui ornent les fenêtres jumelées de Vérone, ne supporte guère la comparaison. (Voir page 51.)

Parmi les œuvres de la même époque qui méritent plus que d'autres de retenir l'attention, la cour du *palais Bevilacqua,* à Bologne, présente précisément une étude assez élégante d'un parti analogue: les arcades sur colonnes isolées, supportant un second étage de portiques, où chaque travée comprend deux arcades plus petites (*Pl.* 25). Peut-être y voit-on pour la première fois cette particularité d'une colonne s'appuyant sur la clef d'une arcade, que nous retrouverons bientôt à Rome, dans le cloître de Bramante à *Sainte-Marie de la Paix*. Cette cour, de 1483, est croit-on de Gaspardo Nardi.

Il nous reste à parler de Venise. Nous avons dit qu'elle n'avait cédé que très tardivement à l'influence des idées nouvelles. Isolée tout d'abord du reste de la péninsule pour des raisons géographiques et sociales et en rapport continuel avec l'Orient, elle s'était créé un style d'architecture bien particulier en adaptant les formes gothiques et romano-byzantines aux dispositions en usage dans le pays. C'est, en somme, l'une des villes où l'esprit conservateur a le mieux prévalu à toutes les époques : entre une habitation du début de la Renaissance comme le palais *Vendramin* (1481) (*Pl.* 28) et celles de la période la plus tardive telles que le palais Rezzonico (*Pl.* 78), s'il y a une différence marquée dans l'ornementation et le style, il n'y en a, d'autre part, absolument aucune dans le parti. C'est toujours le même rez-de-chaussée peu troué, avec son grand porche

RENAISSANCE ITALIENNE



ORNEMENTS DU XVe SIÈCLE DANS LA HAUTE ITALIE

VENISE



PALAIS CORNER-SPINELLI



Cliché Alinari

INTÉRIEUR DE S. MARIA DE MIRACOLI

dans l'axe, et les deux étages de fenêtres en arcades où les trois baies centrales ont été groupées de façon à former un motif. La corniche qui règne au-dessus de l'ordonnance supérieure cherche à couronner l'ensemble tout en restant en harmonie avec les éléments de l'étage auquel elle appartient ; problème qui présente peu de solutions parfaites, et dont la *Librairie* de Sansovino offre sans doute l'exemple le plus plaisant (*Pl.* 58).

L'église *S. Zaccaria*, commencée en 1457, marque encore une transition entre la période gothique et les premiers essais de la Renaissance. La façade est d'un style plus marqué, mais elle est de 1514 seulement. Cette composition, couronnée par le fronton circulaire assez élevé que nous retrouverons dans nombre d'édifices vénitiens de la même époque, est de Martino Lombardo. Parler des productions de la première Renaissance à Venise cela équivaut, d'ailleurs, à résumer l'histoire de la famille des *Lombardi* (1).

Les œuvres de Bartolomeo Buon le Vieux et de son père Giovanni, telles que la façade du Palais Ducal regardant vers la *Piazzetta*, ne montrent encore, en effet, que de faibles traces de l'esprit nouveau (2). Et si son fils, Bart. Buon le Jeune, élève, à partir de 1496, les *Procuraties vieilles*, au nord de la grande place, c'est en collaboration avec Pietro Lombardo, le plus brillant des membres de cette famille dont les œuvres universellement connues sont les seules qui nous retiendront pour le moment.

L'œuvre la plus séduisante et la plus complète de Pietro Lombardo est sans doute la petite église *S. Maria dei Miracoli* (1481-1489). Les élévations en sont agréables, celle de l'abside surtout, si pittoresque, avec sa coupole minuscule flanquée de l'escalier qui y accède. Mais on sait d'avance que ce n'est pas à l'extérieur qu'il faut chercher le réel intérêt de ce joli monument : on se hâte d'entrer,

(1) Ce nom, comme celui de bien des artistes de la Renaissance, serait une allusion à leur lieu de naissance, les Lombardi étant originaires de *Carona*, au-dessus de *Melide*, sur le lac de Lugano.

(2) On y travaillait encore en 1443.



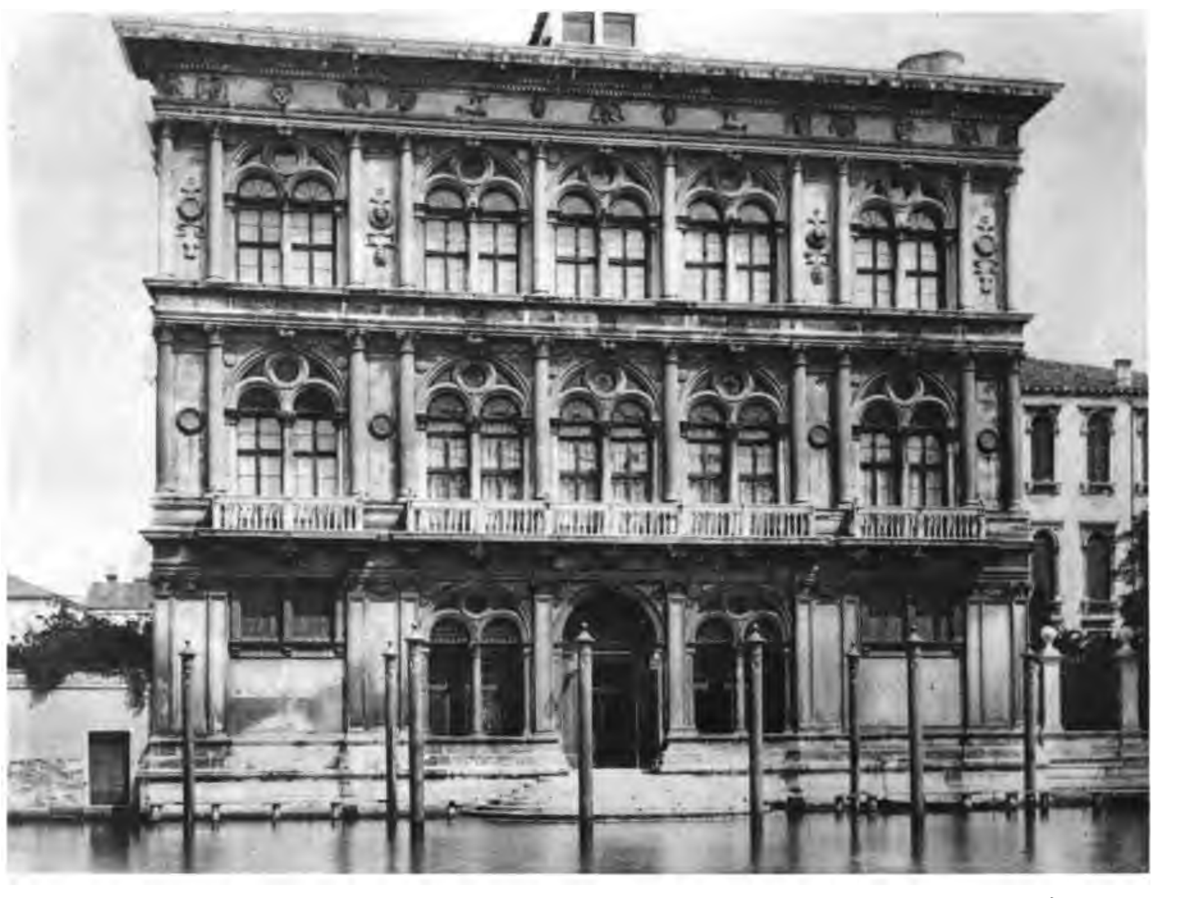
et à peine a-t-on franchi le seuil qu'on est saisi déjà par le charme de l'ensemble, qui semble avoir réalisé mieux encore que certaines œuvres dont nous parlions plus haut — comme la Chartreuse ou la loge de Brescia — cette conciliation du délicat et du somptueux, de l'intimité accueillante avec l'extrême distinction (*Pl.* 27). Nous ne parlerons pas du détail de la sculpture ornementale, qui peut rivaliser avec les meilleures productions de l'époque. Entièrement décorée de marbres précieux et couverte par une petite voûte en bois à compartiments peu saillants, cette grande chapelle s'ouvre, après un perron intérieur de treize marches accompagné de balustrades et d'ambons (1), sur une arcature à pilastres et une abside carrée qui ne sont pas sans rappeler l'esprit des premières constructions de Bramante.

Peut-être cet édifice, si remarquable en tout point, n'est-il pas l'œuvre la plus populaire de Pietro Lombardo. Le célèbre palais de la famille *Vendramin Calergi* (1481) (2), situé au bord de ce Grand-Canal de Venise dont l'aspect est si familier à tous les yeux, est probablement, de ce fait même, un monument bien mieux connu (*Pl.* 28). Pour la première fois, ce programme d'une grande habitation patricienne est traité d'une façon complète, et qui restera définitive, dans un style qui admet l'emploi des éléments romains ; la triple ordonnance, d'une belle pureté de détails, y encadre, dans ses arcades aux proportions classiques, d'élégantes fenêtres jumelées dont les cintres reposent sur une colonnette centrale : motif qui se retrouve dans la façade d'une autre construction contemporaine, le palais *Corner-Spinelli* (1480), mais traité cette fois dans un esprit moins moderne et qui accuse son origine gothique (*Pl.* 28). Chose curieuse : si l'on n'en considère que le *parti* décoratif, ce sont les mêmes fenêtres que nous avons pu voir à Florence aux palais Riccardi ou Strozzi (*Pl.* 11). Espacées sur leurs robustes murailles, elles pouvaient faire songer à des meurtrières ; dans

(1) On nommait ainsi dans les basiliques primitives deux petites chaires peu élevées, pour la lecture de l'épître et de l'évangile.

(2) Qui a appartenu à la duchesse de Berry, et qui a vu mourir R. Wagner.





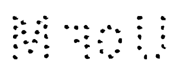
Cliché Alinari

PALAIS VENDRAMIN-CALERGI



Cliché Alinari

SCUOLA DI SAN-MARCO, PLACE S. S. GIOVANNI E PAOLO



la légèreté de l'architecture vénitienne, elles ne rappellent que les verrières des églises. Au palais Corner-Spinelli, la petite baie circulaire qui surmonte la colonnette est, d'ailleurs, remplacée par une ouverture allongée en forme de feuille — ou de flamme — qui ne précise que mieux encore le souvenir de ce style que nous appelons le *flamboyant* (1).

Avec la *Scuola di San Marco* (*Pl.* 29), cette brillante façade de marbre devant laquelle s'érige la statue du Colleone, il ne semble pas que le progrès réalisé soit vraiment appréciable, bien que cet édifice, attribué à Martino Lombardo, soit postérieur aux précédents de quelques années (1485). Rien n'est plus vénitien, en ce sens qu'on paraît avoir habillé de moulures très classiques une composition datant de plusieurs siècles déjà, et qu'il faut y regarder de très près pour admettre que ce soit là une œuvre de la fin du quinzième. Le beau portail n'est pas sans analogie avec une des portes de la cathédrale de Côme, et les panneaux en perspective, qui forment sur le soubassement un trompe-l'œil, du reste parfaitement déplacé, font songer à cette autre supercherie un peu naïve : le chœur *en bas-relief* exécuté par Bramante à S. Satiro de Milan.

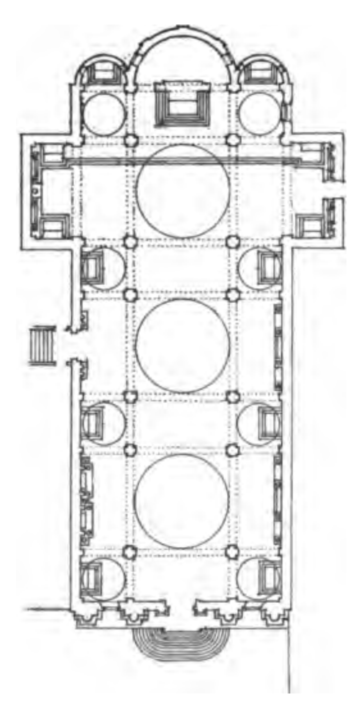
La *Scuola di San Rocco,* construite une trentaine d'années plus tard par Pietro Lombardo et Ant. Scarpagnino (1517), atteste d'une époque plus avancée, et qui ne craignait certes pas l'innovation. Le détail est toujours précieux, mais la fantaisie y manque vraiment un peu trop de pureté, même quand on est décidé d'avance à se montrer tout à fait éclectique et à ne reprocher à l'artiste l'emploi d'aucun moyen si son œuvre, dès l'abord, nous produit une forte impression. Mais que dire de cette superposition de colonnes dégagées dont les multiples décrochements ne servent à porter quoi que ce soit? de ces frontons de fenêtres doubles s'appuyant sur trois colonnes, dont l'une est nécessairement dans l'axe ? Nous sommes loin des charmantes

(1) Ce petit édifice, qui mérite d'être noté pour son soubassement à bossages (où M. Anderson voit un autre rappel de l'architecture florentine), a du reste été attribué, mais sans certitude, aux Lombardi.



baies jumelées de la Loge du conseil à Vérone, où Fra Giocondo avait pourtant à résoudre un problème tout à fait analogue. Ces réserves une fois faites, il n'est que juste d'ajouter que cette façade, assez brillante en somme, ne manque ni d'abondance, ni de mouvement, ni d'imprévu.

On attribue souvent à Guglielmo Bergamasco (1) la jolie ordonnance de cinq travées qui se trouve dans un angle de la cour du *Palais Ducal*, sur le côté de l'église Saint-Marc et en arrière de l'escalier des Géants (*Pl.* 30). Les belles fenêtres du premier étage (1520), les médaillons de marbre coloré qui les séparent (*Pl.* 26), semblent bien rattacher cette composition à l'œuvre des Lombardi, tout comme l'élévation du palais *Contarini delle Figure* (1504), où l'esprit des mêmes motifs se retrouve presque textuellement. Mais ce dernier palais ne fut achevé que beaucoup plus tard, et l'on ne sait rien de précis quant au nom de son auteur.



Plan de San Salvatore a Venise.

Enfin, l'église *San Salvatore* fut commencée en 1530 sur les plans de Tullio Lombardo. Nous avons eu l'occasion, en parlant des œuvres d'Alberti, de signaler l'analogie que présente le parti de construction de cet édifice avec celui de Saint-André de Mantoue; on voit que c'est une particularité de plan qui

(1) C'est cet artiste qui éleva en 1530 la petite chapelle *Emilienne* dans l'île du cimetière de Venise, S. Michele, à mi-chemin de Murano.

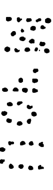
VENISE



FENÊTRE DANS LA COUR DU PALAIS DUCAL



CHAPITEAU D'UN PILIER DE LA MÊME ORDONNANCE



nous amène à parler du dernier monument vénitien pouvant se rattacher à la première Renaissance : le fait est significatif. A la grande époque de l'architecture florentine, les plans, en effet, avaient toujours joué un rôle plus ou moins important : d'eux seuls dépendait parfois le mérite de la composition. On se borna, en Lombardie, à masquer d'anciens types de construction sous une riche floraison d'art toscan, et il est naturel que dans ces conditions les plans des œuvres nouvelles n'aient pas eu un caractère bien marqué. A Venise, où la construction se faisait légère à cause de la nature du sol, et où on bâtissait un peu comme on pouvait, jamais la façade n'avait été considérée, jusqu'ici, comme autre chose qu'un décor plaisant. Ce n'est pas le style de la décoration, en passant du gothique au florentin, qui pouvait modifier beaucoup les effets de cette méthode. Il en sera autrement un peu plus tard : avec le début du seizième siècle va commencer pour la Renaissance romaine la courte période qui marquera l'apogée de son évolution. Issue de l'art florentin, l'architecture de Bramante, de Peruzzi, de Sangallo, dédaignera au besoin la richesse décorative pour attribuer une valeur plus grande aux qualités essentielles. Et ce sera par excellence l'époque du plan, parce qu'on se préoccupera avant tout, dans la composition et dans l'étude des œuvres, de l'unité, de la proportion, et du caractère.

CHAPITRE IV

LA RENAISSANCE ROMAINE

LÉON X ET JULES II. — LA CHANCELLERIE ET LE VATICAN DE BRAMANTE. — RAPHAEL. — PERUZZI, LE PALAIS MASSIMI. — SANGALLO, LE PALAIS FARNÈSE. — MICHEL-ANGE.

Le siècle qui vit à Rome l'apogée de la Renaissance s'est appelé, dans l'histoire, le siècle de Léon X. Sous ce rapport comme sous quelques autres, et malgré sa fin prématurée (1), Jean de Médicis, cardinal à treize ans et pape à moins de trente-huit, eut en somme un assez heureux destin. Il n'était que juste de rendre hommage à l'ardeur avec laquelle, de tout son pouvoir, il favorisa le développement des beaux-arts comme celui des lettres et des sciences ; mais il ne fut en ceci que le continuateur des grandes traditions créées dans sa famille par son père Laurent le Magnifique, et son aïeul Cosme, le *père de la patrie,* et il n'eut, d'autre part, qu'à poursuivre l'œuvre inachevée de son prédécesseur, l'homme aux vastes desseins qui sur le trône pontifical fut certainement la grande figure du siècle : l'énergique et ardent Jules II.

Neveu de Sixte IV et cardinal au titre de *S. Pietro in Vincoli,* Julien de la Rovère était né près de Savone en 1441. Elevé au pontificat à la mort d'Alexandre Borgia (2), à un moment où il était indispensable de placer à la tête de l'Eglise un homme qui fût un *caractère,* on ne saurait lui refuser ni de s'être dévoué avec passion à tous les devoirs de sa charge, infatigable à soixante ans passés, ni d'avoir

(1) Survenue en 1521 à l'âge de quarante-six ans.

(2) En 1503. Le successeur immédiat d'Alexandre VI fut Pie III Piccolomini, qui mourut au bout d'un mois.

su, malgré de lourdes fautes politiques, en imposer à ses ennemis eux-mêmes par son énergie et son audace, autant que par la dignité de sa vie. On lui a reproché d'avoir manqué parfois d'esprit de suite, dans sa hâte à concevoir sans cesse des entreprises nouvelles ; de ne pas être resté toujours fidèle à ses alliances ; d'avoir peut-être enfin, par ses appels à l'étranger (1), hâté la chûte de l'indépendance de l'Italie. On peut répondre à cela qu'au point de vue artistique nous n'y avons perdu que peu de chose, puisque d'autres pontifes ont pris soin d'achever la construction de Saint-Pierre, et que parmi les œuvres vraiment laissées en plan, son tombeau, par exemple, nous a valu encore des morceaux tels que le *Moïse* ou les *Prisonniers* (2). En ce qui concerne la politique, il est vraiment trop aisé de recommencer l'histoire en supposant aux hommes de la Renaissance les idées ou les connaissances que nous pouvons avoir de nos jours ; nous avons dit qu'il n'y avait jamais eu d'architecture italienne : c'est surtout parce qu'à cette époque il n'y a jamais eu d'Italie. L'unité, rêvée peut-être par César Borgia (3), ne pouvait guère qu'être *rêvée* en effet, entre tant de petites puissances rivales régies par des intérêts si différents. Dans les dernières années de sa vie, Jules II comprit fort bien la faute qu'il avait commise en formant la ligue de Cambrai; mais il mourut sans avoir pu, comme

(1) Après avoir formé contre Venise, avec Louis XII, Ferdinand le Catholique et l'empereur Maximilien, la ligue dite de Cambrai (1508), il dut cinq ans plus tard s'allier à Venise, à l'empereur, à l'Angleterre et à l'Espagne, pour combattre le roi de France dont il avait eu à se plaindre. C'est ce qu'on a appelé la *Sainte Ligue*.

(2) Les esclaves enchaînés de Michel-Ange, dont deux sont au Louvre et dont quatre, inachevés, ornent la grotte du jardin Boboli, à Florence.

(3) César, fils naturel d'Alexandre et de Vanozza, est une des physionomies les plus frappantes de l'histoire de ces temps agités. D'une ambition qui ne connaissait aucun scrupule, mais aussi d'une bravoure et d'une habileté peu communes, il fut nommé cardinal l'année même de l'avènement de son père au pontificat (1492). Il renonça bientôt à ce titre pour suivre la carrière des armes, et fut envoyé en mission près de Louis XII qui le nomma duc de Valentinois. De retour en Italie, il entreprit de reconquérir la Romagne sur les feudataires du Saint-Siège qui s'y étaient rendus indépendants. Duc de Romagne en 1501, il pensait à se rendre maître de la Toscane, et il est difficile de prévoir où se serait arrêté sa fortune, si son père n'était mort prématurément en 1503.

il disait, chasser les *barbares* de l'Italie. En tenant plus ou moins bien ses engagements comme prince temporel, a-t-il agi, d'autre part, contrairement à la morale de l'époque ? Son célèbre contemporain, Nicolas Machiavel, dont on ne conteste plus guère aujourd'hui la rude et franche honnêteté, se charge surabondamment de nous rassurer à ce sujet (1).

Pour nous autres, qui n'avons guère à nous préoccuper de la question, la gloire de Jules II sera d'avoir su apprécier d'abord, puis retenir auprès de lui en les attachant à ses gigantesques conceptions, le plus grand peintre, le plus grand sculpteur et le plus grand architecte de son temps, formidable trinité qu'on peut, à juste titre, s'émerveiller de trouver réunie pour l'embellissement d'un seul palais : Raphaël, Michel-Ange et Bramante. Pour ces hommes, dont il avait deviné la maîtrise, le pontife, dans sa prodigieuse activité, créait des chantiers à leur taille ; qu'il s'agît de la décoration de ses *Stanze*, de l'achèvement de la Sixtine, de l'édification de son propre monument ou de la construction d'un Saint-Pierre et d'un Vatican nouveaux, chacun de ses programmes donnait à l'artiste — auquel il l'imposait au besoin — l'occasion de réaliser le chef-d'œuvre qui le plus sûrement devait le conduire à l'immortalité. « Il agrandit « chacune de ces entreprises à la taille de son propre génie. « Pour les accomplir, il trouva une nouvelle génération « d'artistes, et sut distinguer les plus hautes têtes, celles « qui étaient faites pour respirer comme lui une atmos- « phère d'épopée (2). »

---

(1) « Chacun comprend, dit-il, combien il est louable dans un prince de garder la foi, d'agir sincèrement et non par ruse; mais l'expérience de nos temps nous montre qu'il n'est arrivé de faire de grandes choses qu'aux princes qui ont fait peu de cas de leur parole, qui ont su adroitement tromper les autres, et qui à la fin ont su vaincre ceux qui s'étaient confiés à leur loyauté. » Il ajoute plus loin : « De tous les exemples récents je n'en veux pas oublier un. Alexandre VI ne fit que tromper les hommes; il n'a jamais songé à autre chose, et a toujours trouvé l'occasion de le faire; pas un homme n'a su promettre avec plus d'aplomb, ni faire un plus grand nombre de serments sans en tenir aucun; et pourtant la ruse lui a toujours réussi, parce qu'il connaissait bien son monde. » (*Le Prince*, chap. XVIII, trad. C. Ferrari.)

(2) Emile Bertaux, *Rome*, vol. III.



L'épicurien raffiné qui lui succéda, tout en s'honorant de continuer avec sollicitude certaines de ses créations, fut réellement un pape d'une moindre envergure. « *Godiamoci del papato, perche Dio l'ha dato...* Profitons de la papauté, jouissons-en, puisque Dieu nous l'a donnée ! » L'homme qui annonçait ainsi son élection aux Médicis de Florence n'a pas craint de donner en une seule ligne — que sans doute il ne destinait pas à la postérité — la mesure de son scepticisme voluptueux. Il eut le rare bonheur d'arriver au pontificat à un âge où il pouvait en jouir, effectivement, et cela au moment le plus opportun : dix ans plus tôt il lui eût fallu déployer de l'habileté pour affermir le prestige du Saint-Siège; plus tard, il se fût sans doute trouvé aux prises avec les cruelles difficultés qui assombrirent le règne du cardinal Jules, son cousin (1). L'heure était propice : « Sa Sainteté le pape Léon, dit Machiavel, a trouvé le pontificat très puissant. On peut espérer que, comme Alexandre et Jules l'ont agrandi par les armes, il le rendra plus grand encore par sa bonté et par mille autres vertus (2). »

Il eut plutôt la bienveillance, la générosité des esprits pénétrants et cultivés, que la pure et simple bonté. Ambitieux comme le sera chez nous Louis XIV, aimant comme lui le faste et non moins sensible à la flatterie, s'il emploie et encourage les artistes de l'époque, il ne s'entendra réellement avec eux que s'ils sont en même temps des gens de cour. Raphaël, dans les six dernières années de sa vie, jouera bien au Vatican le rôle de Le Brun à Versailles, décidant de toutes choses, petites ou grandes : c'est que le peintre des *Stanze,* comblé d'honneurs et débordé de travaux, n'eut aucune peine, avec toute la grâce, tout le charme de sa nature et de son talent, à se montrer courtisan assez adroit. Il était tellement en faveur que lui-même avait sa petite cour ; Michel-Ange, à qui ces façons déplaisaient et qui regrettait sans doute l'ardente rudesse de Jules II, le rencontra un jour au Vatican entouré d'un cortège de flat-

(1) Clément VII Médicis, pape de 1523 à 1534.
(2) *Le Prince,* chap. XI.

teurs : « Je vois que vous allez maintenant avec une suite — comme un prince », lui dit-il en passant, non sans quelque amertume dans la voix. — « Et vous, répondit aussitôt Raphaël, vous allez seul — comme un bourreau... » Malgré la puissance de leurs génies si divers, ces deux natures n'étaient pas faites pour s'entendre (1) : on peut dire de même que jamais Léon X (qui, du reste, ne garda pas auprès de lui le peintre de la Sixtine, mais l'envoya à Florence, où il resta de longues années) n'aurait compris, comme l'a fait Jules II, la fierté du caractère d'un Michel-Ange, ni tout le grandiose des conceptions d'un Bramante.

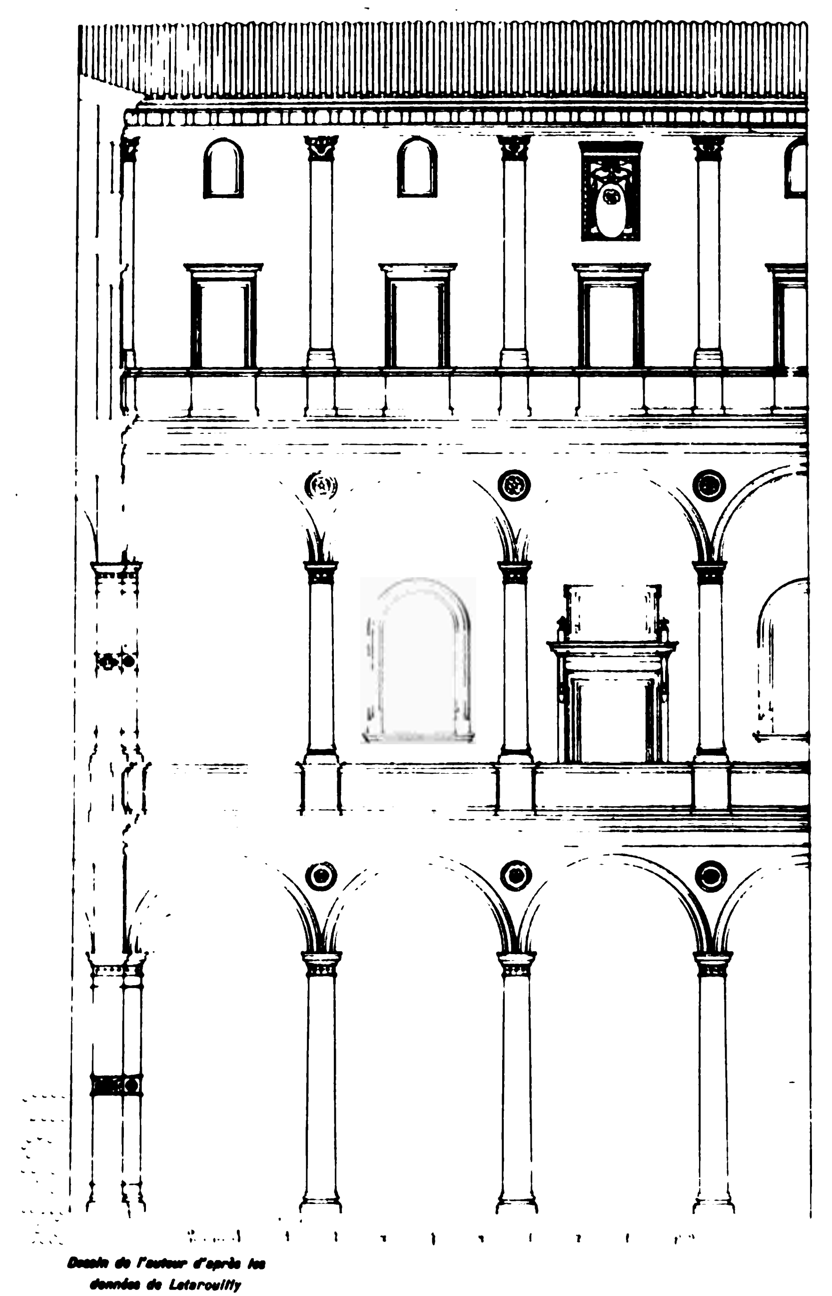
Nous avons vu que Donato Lazzari, qui sut immortaliser le beau surnom du *bramante* (2), était né en 1444, aux environs de la petite ville d'Urbino, et qu'il avait passé la première partie de sa vie dans le Milanais, à la cour de ce Ludovic le More qui, jusqu'aux dernières années du siècle, devait patronner également le grand Léonard de Vinci. Mais quelle fut au juste, à Rome, la première œuvre exécutée par Bramante ? « Ici, dit Le Tarouilly, se présentent plusieurs difficultés à l'égard du célèbre architecte : nous les avons examinées avec le plus grand soin sans pouvoir arriver, selon nous, à une conclusion bien satisfaisante. Suivant Vasari et d'autres biographes, Bramante, après avoir exécuté de nombreuses constructions dans la Romagne et le Milanais, ne vint à Rome qu'en 1500. Il s'y livra d'abord avec ardeur à l'étude des monuments antiques et poussa ses recherches et ses excursions jusqu'à Naples. Cependant, l'inscription de la *Chancellerie,* édifice qu'on ne pourrait contester à Bramante, porte la date de 1495, c'est-à-dire fixe une époque antérieure de cinq années à l'arrivée de cet architecte à Rome... »

(1) Raphaël ne méconnaissait pourtant pas la valeur de son rival; son influence se fait assez sentir dans ses dernières compositions. Michel-Ange appréciait Raphaël à sa façon : « Ce jeune homme, disait-il, est un exemple de ce que peut donner l'étude... »
(2) Qui cherche, qui désire sans cesse.





ROME



Dessin de l'auteur d'après les données de Letarouilly

COUR DU PALAIS DE LA CHANCELLERIE

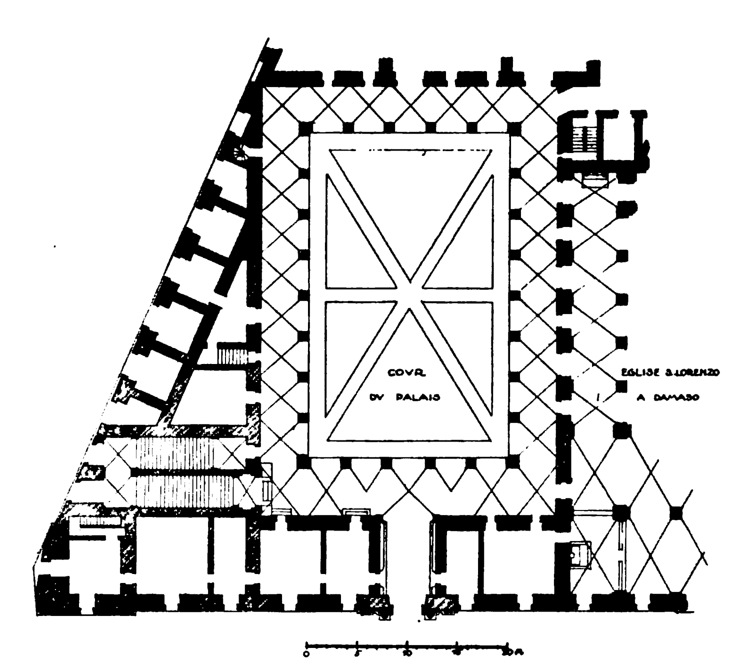
« Vasari prétend encore que le cloître de *Sainte-Marie de la Paix* fut à Rome son premier ouvrage et fit sa réputation ; or, d'après l'inscription, ce cloître fut bâti en 1504, la même année qu'une autre construction très considérable, le *palais Giraud*. Enfin, ce qui est encore plus en opposition avec le dire de Vasari, c'est la date du petit temple de *S. Pietro in Montorio,* bâti en 1502, et celle de 1500 qu'on lit sur une frise de la maison *Vicolo del governo vecchio...* D'après toutes ces considérations, je serais donc porté à croire que son arrivée à Rome est antérieure à l'année 1500 (1). »

Cela semble assez évident. Les affirmations de Vasari sont loin d'être toujours incontestables et il paraît bien difficile, comme le font certains auteurs, d'attribuer à un autre que Bramante la construction de la *Chancellerie.* Ce remarquable édifice, qui restera comme le type de l'art romain au début du seizième siècle, caractérise tellement la manière du grand architecte qu'il est presque à lui seul tout Bramante, comme l'Iliade est à elle seule tout Homère, et comme elle le resterait encore, le jour où on nous aurait prouvé de façon certaine qu'Homère n'a jamais existé. Personne, d'autre part, ne conteste à Bramante la façade du *palais Giraud,* et cette composition présente une telle similitude avec l'élévation de la Chancellerie qu'il n'est guère possible d'admettre qu'un artiste de sa valeur, et de son originalité, se soit borné à reproduire, dans ses moindres détails, l'œuvre d'un architecte contemporain dont le nom ne nous serait pas parvenu.

Le palais de la *Cancellaria* fut élevé, ou plutôt reconstruit, en 1495, aux frais du cardinal Raphaël Riaro de Savone, neveu de Sixte IV comme Julien de la Rovère. La beauté de sa longue façade aux lignes calmes et pures, le charme de sa cour si universellement admirée, tout cet effet d'ensemble dû à l'harmonie des proportions plus encore qu'à la parfaite distinction des détails (*Pl.* 43), l'ont classé

(1) Edifices de Rome Moderne. Texte de la planche 79.

depuis longtemps aux yeux des connaisseurs comme l'une des plus belles productions de cette époque favorisée. L'emploi dans l'élévation principale de ces pilastres à espacements alternés, de cette *travée rythmique* dont nous avons parlé déjà et qui est à elle seule la caractéristique de Bramante, enlève toute monotonie à cette composition impo-

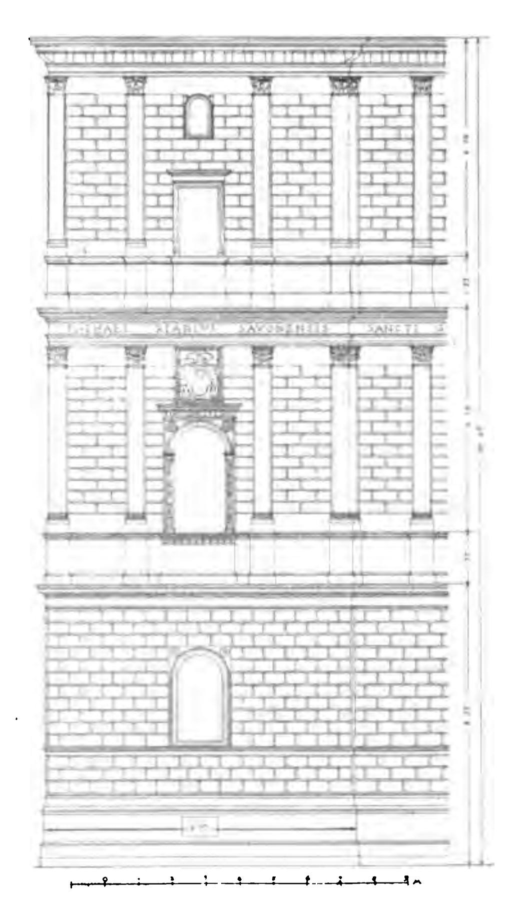


Plan du Palais de la Cancellaria.

sante (qui se développe sur plus de 90 mètres) bien que le grand architecte, romain d'adoption et oublieux de sa première *manière,* ait répudié avec soin tout motif de décoration importun, tout ce qui n'était pas l'élément analytique pur et simple tel que l'offraient les ruines antiques, les restes émergeant encore au *Campo Vaccino,* ou la quadruple ordonnance du Colisée.

Les détails de ce beau palais semblent réaliser l'absolue

perfection; le peu de saillie de la mouluration, sa délicatesse si bien appropriée à la lumière de Rome nuisent pourtant un peu à l'effet de la façade, aujourd'hui que la patine de quatre siècles est venue noircir ses murailles. Mais si l'on examine l'édifice un peu mieux que superficiellement, on ne tarde guère à apprécier la fermeté des profils et la distinction des moindres ornements. Les chapiteaux des pilastres (*Pl.* 43) méritent d'être étudiés avec une attention toute particulière : « Du genre de ceux qu'on recherchait beaucoup à cette époque où on aimait surtout la variété, ils semblent inspirés de chapiteaux antiques dont il existe d'assez nombreux exemples ; Bramante, en les adoptant, a fait preuve de discernement et de goût : ils s'harmonisent parfaitement avec l'élégance des croisées et des autres détails, et la nature même de leur ajustement fait qu'ils conservent



Angle du Palais de la Cancellaria.

leur valeur et produisent encore de l'effet à des hauteurs même assez considérables (1). »

Nous avons signalé la très grande analogie qui existe entre la façade de la Chancellerie et celle du palais *Giraud* construit en 1503 pour le cardinal Adrien de Corneto. L'année précédente, Bramante avait élevé, sur le lieu supposé du martyre de saint Pierre, le *temple circulaire* qui reste l'une de ses œuvres les mieux connues et qui fut apprécié par ses contemporains à l'égal de quelques édifices romains (*Pl.* 32). Situé dans la cour du couvent de *S. Pietro in Montorio* (2), sur cette hauteur du Janicule qui domine le panorama de Rome, ce précieux petit monument (qui tient un peu du reliquaire tant sont modestes ses dimensions) devait être accompagné, dans le projet de Bramante, d'un arrangement du portique de la cour sur un plan circulaire qui ne fut pas exécuté. L'ensemble est d'une proportion si heureuse qu'on remarque à peine — comme dans certains monuments de Venise — l'extrême petitesse des motifs ; et l'effet produit par cette composition, pleine à la fois de noblesse et d'élégance, est réellement merveilleux si l'on songe à la simplicité des éléments au moyen desquels il semble qu'on l'ait si facilement obtenu.

On pourrait en dire autant du cloître de *S. Maria della Pace* (1504). Ici, plus encore que dans l'exemple précédent, on est frappé par la sobriété des motifs : les arcs du rez-de-chaussée n'ont même pas une moulure d'archivolte. Mais quel charme dans l'ensemble, et quelle distinction dans l'ajustement du portique supérieur ! Les puristes reprochent bien à Bramante d'avoir fait reposer une colonnette sur l'axe de la clef d'une arcade... Bénissons cette erreur puisqu'elle lui a permis de créer de la sorte un type de travée intéressant (3). C'est le propre du génie de justifier

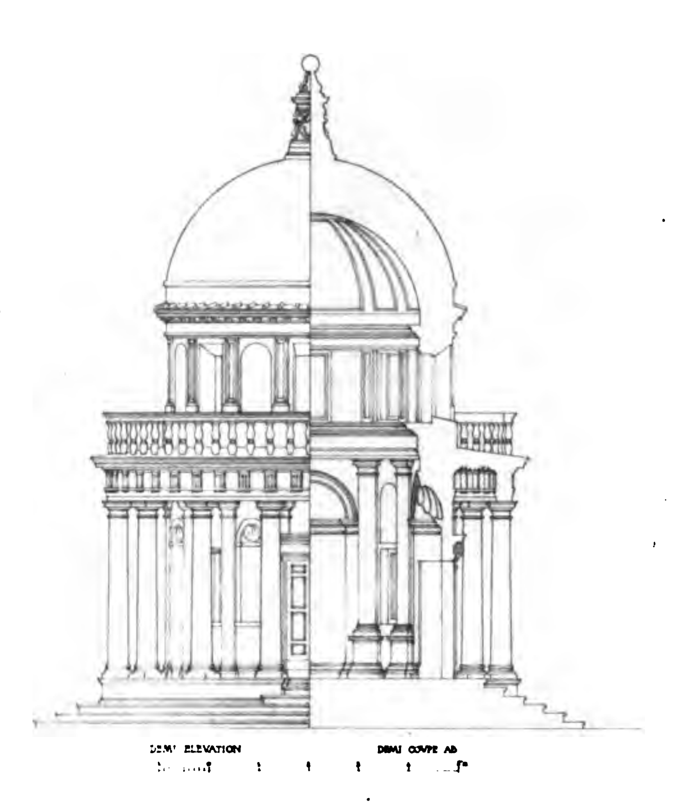
(1) Le Tarouilly, texte de la pl. 81.

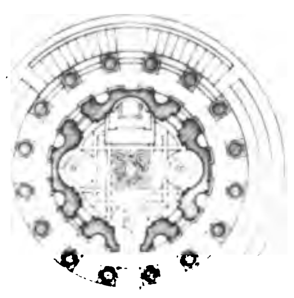
(2) Construit vers 1500 par Baccio Pintelli. (Sinon par Meo del Caprino!)

(3) A vrai dire ce n'était pas une innovation. Bramante eui-même venait de faire quelque chose d'analogue dans la sacristie de S. Satiro, et nous avons signalé le motif de la cour Bevilacqua à Bologne. Les anciennes Procuraties de Venise présentaient la même disposition, en souvenir peut-être des portiques du Palais Ducal.



ROME



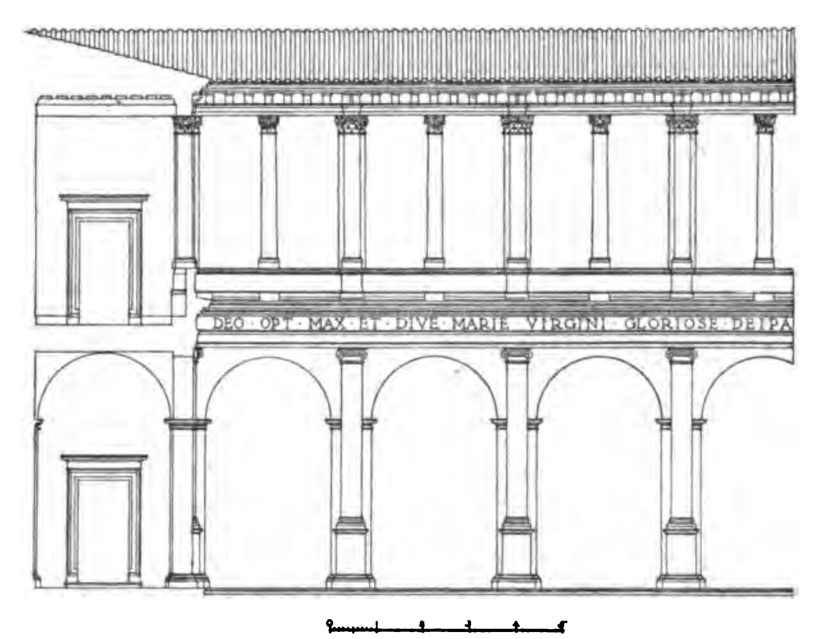


Extrait des Élém. d'Arch. class.

TEMPLE DE BRAMANTE A S. PIETRO IN MONTORIO



ses licences par le succès : là où un maladroit n'eût commis qu'une faute grossière, il a suffi à Bramante de se permettre cette faute pour qu'elle cessât pour ainsi dire d'en être une, et pour nous autoriser à considérer cette disposition comme *classique,* au plus pur sens du mot, en dépit de la logique et un peu de la construction.



Cloître de Sainte-Marie de la Paix.

Le Tarouilly croit pouvoir attribuer à Bramante deux petits édifices de moindre importance, où il semble bien, en effet, que le style du maître se retrouve assez nettement. L'un date de l'année 1500 : c'est une maison à quatre étages dont la façade, large de huit mètres environ, se voit encore à Rome, *via del Governo vecchio.* L'autre est la chapelle octogonale *S. Giovanni in Oleo*, située non loin de la Porte Latine, dont la frise porte, avec la date de 1509, le nom du pape régnant, Jules II.

Mais la grande œuvre de Bramante, comme la grande pensée du pape, devait être la création de Saint-Pierre et la construction d'un nouveau Vatican (Voir *pl.* 48). En ce qui concerne la Basilique, dont nous résumerons l'histoire dans un chapitre spécial, nous verrons que le projet primitif — supérieur pourtant à tous les autres — ne fut pas sans subir, dans l'espace d'un siècle, de nombreuses, de profondes altérations. L'ensemble majestueux rêvé pour la résidence pontificale ne fut pas, lui non plus, exécuté avec toute l'ampleur des premiers plans, si dignes à la fois de Bramante et de Jules II : « Devant une face de palais, celle qui était flan-
« quée de la tour Borgia, l'architecte commença la cons-
« truction de deux énormes corps de bâtiments, longs de
« 300 mètres, qui, montant parallèlement les pentes de la
« colline vaticane, devaient unir la forteresse de Nicolas V
« au belvédère d'Innocent VIII. Ces bâtiments eurent pour
« façade des *loggie* à trois étages dont les arcades furent
« imitées du théâtre de Marcellus, et les pilastres, groupés
« deux à deux entre les baies ouvertes, du palais de la
« Chancellerie. Ils servaient d'enceinte à un stade préparé
« au pied de la colline, pour les tournois ou les courses de
« taureaux mises en vogue par les Borgia, et, plus haut, à
« une terrasse fleurie élevée sur de solennels gradins... Le
« décor du fond était une niche colossale qui masquait la
« villa d'Innocent VIII et qui s'ouvrait au loin comme
« l'abside d'un temple à ciel ouvert. Cette perspective solen-
« nelle a été coupée par le bâtiment de la Bibliothèque (1)
« et le *Braccio nuovo* du Musée, élevés en travers de la
« longue enceinte entre le stade et la terrasse. La cour dite
« du Belvédère, où Jules II avait formé sa collection d'anti-
« ques, et qui fait aujourd'hui partie du Musée, est encore
« dominée par la niche inutile et superbe (*Pl.* 33), seul
« reste à peu près intact du Vatican de Bramante (2). »

(1) La bibliothèque date de Sixte-Quint (1588). Le *Braccio Nuovo*, plus moderne, est de l'architecte Stern, sous Pie VII (1817).
(2) E. Bertaux, *Rome*, vol. III, chap. I.

ROME



Cliché Alinari

LE VATICAN, VU DE LA COUPOLE DE SAINT-PIERRE





ANGLE ET PORTAIL DU PALAIS DE LA CHANCELLERIE

Jules II mourut en 1513, laissant inachevées la plupart des grandes œuvres qu'avait rêvées son ardeur impatiente. L'un de ses derniers projets, l'édification d'un palais de justice, ne reçut même qu'un commencement d'exécution : on voit encore les traces des assises de ce gigantesque monument dans le soubassement de quelques maisons de cette *Via Giulia,* qu'il avait fait percer, et à laquelle il avait voulu donner son nom. Un an plus tard, à peine, Bramante mourait à son tour, sans avoir pu réaliser, lui non plus, le rêve génial qui pouvait faire de la cité pontificale un ensemble digne d'égaler les plus vastes compositions antiques.

Mais la conception seule de cet ensemble, dont il nous est heureusement resté quelque idée, suffirait, avec les plans primitifs de Saint-Pierre, à classer le grand architecte au premier rang des artistes de son époque, comme peut-être de tous les temps. Exécutée telle qu'il l'avait conçue, son œuvre eût certes dépassé de beaucoup les modèles où il avait pu puiser son inspiration. Burckhardt, en parlant de Saint-Pierre, fait remarquer que « comme unité de composition, il n'est pas de monument antique qui puisse l'égaler en grandeur et en majesté ». Et il ajoute que les façades de Bramante se distinguent de celles des autres maîtres « en ce que, à part leur charme individuel, elles sont l'expression accomplie d'une loi d'harmonie ». Rien n'est plus vrai. Devant ces calmes et pures compositions, on est moins sensible certainement à la perfection du détail qu'à la beauté de la proportion qui existe entre les pleins et les vides, ou entre les espacements des travées (1). Et c'est à très juste titre que le grand architecte a exercé sur les générations suivantes un prestige si considérable, autant par la qualité de ses œuvres que par le nombre des artistes remarquables qu'il a aidés de ses conseils ou formés de sa main. Indépendamment de Raphaël (2), il semble bien que Peruzzi, que Sangallo, Sanmicheli et Sansovino aient colla-

(1) A comparer avec ce qui a été dit plus haut des œuvres de la première Renaissance dans la Haute Italie.

(2) Que Bramante, son oncle et son compatriote, présenta à Jules II.

boré à ses travaux, tout au moins pendant les dernières années de sa vie. Son influence est évidente sur les premiers architectes de la Renaissance française, sur Philibert Delorme et Pierre Lescot. Palladio lui-même, un demi-siècle plus tard, dessinait le *Tempietto* (1) de Bramante, et classait ce petit édifice parmi ses études *d'après l'antique :* l'hommage de la vieillesse de Michel-Ange, abandonnant toutes les modifications de ses devanciers pour revenir au plan initial de Saint-Pierre, et celui du créateur de l'architecture moderne justifiaient pleinement, à l'avance, le jugement de la postérité.

Bien que l'élève et le neveu de Bramante — le grand Raphaël Santi (1483-1520) — soit infiniment plus célèbre dans l'histoire des arts comme le peintre des *Chambres* de Jules II et le décorateur des *Loges vaticanes,* il est bon de rappeler qu'il eut à remplir à la cour de Léon X cette mission de surintendant général qui fut confiée plus tard par Louis XIV à Le Brun, et qu'il eut à diriger, à ce titre, tous les travaux entrepris à cette époque. Architecte de Saint-Pierre, nous verrons qu'il proposa pour l'achèvement de l'édifice un plan basilical, certes non sans mérite, mais qui avait le tort grave de s'écarter complètement des premières dispositions de Bramante. Il eut sans doute à fournir, pour les familiers du Vatican, les dessins d'un grand nombre de constructions privées, mais il dut, en dépit de son activité, les faire exécuter par d'autres, au milieu de ses multiples occupations. Et c'est ainsi que de tous les architectes de la Renaissance Raphaël resta l'un des moins bien connus ; à chacune de ses œuvres le nom du constructeur est resté naturellement attaché, et une tradition plus ou moins bien fondée permet seule d'en attribuer les plans au peintre de l'*Ecole d'Athènes* et de la *Transfiguration.* Dès 1516, il semble bien pourtant qu'il fit des études pour la grande villa du cardinal Jules de Médicis (le

(1) Le petit temple rond de S. P. in Montorio.







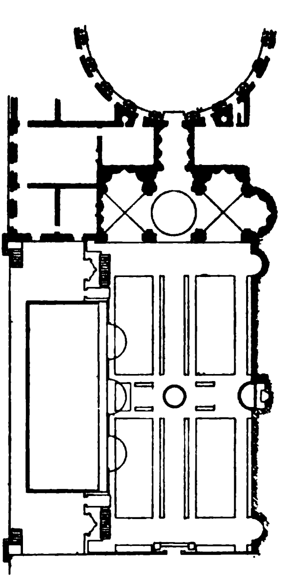
PALAIS PANDOLFINI



Cliché P. H.

PALAIS UGUCCIONI

futur Clément VII) qui devait être décorée plus tard par Jules Romain et les élèves de Raphaël. De cette belle composition, d'allure très antique et dont les stucs sont visiblement inspirés de certaines salles des Thermes de Titus que les fouilles venaient de faire renaître au jour, il ne reste que les constructions abandonnées connues sous le nom de *Villa Madame* (1), comprenant la loge ouverte dont les parois et la triple voûte se parent d'une décoration précieuse qui compte parmi les plus belles œuvres du temps (2).



Plan de la Villa Madame.

Le *Palais Pandolfini* (*Pl.* 34, 35), exécuté seulement en 1530 par Giov-Franc. da Sangallo, a toujours été considéré, lui aussi, comme la traduction d'un dessin de Raphaël. C'est, à Florence, l'édifice qui caractérise le mieux l'époque romaine ; on y voit ces mêmes fenêtres *à tabernacle* que nous avons signalées au palais Bartoloni et qui devaient trouver bientôt au palais Farnèse leur ajustement le plus parfait : les chaînes d'angle, traitées d'une manière particulièrement frappante, et le bel arrangement des bossages de la porte ne sont du reste pas sans analogie avec certains éléments de l'œuvre de Sangallo le Jeune, qui commença vers la même époque les études du palais de Paul III.

Le *palais Uguccioni*, à Florence (3), où la même dispo-

(1) A 3 kil. environ au nord de Saint-Pierre, sur le versant du mont Mario. La villa appartint à l'infante Marguerite, fille de Charles-Quint. De là ce nom de *Madama*.

(2) Cette loge est aujourd'hui close de verrières, comme les loges du Vatican. Cela protège d'inappréciables décorations, mais non sans nuire beaucoup à l'effet d'ensemble.

(3) Construit en 1550 par l'architecte Zanobi Folfi. Place de la Seigneurie.

sition de bossages a été employée pour les arcades du rez-de-chaussée (*Pl.* 35, 36), le *palais Stoppani* (1) à Rome — bel exemple d'un soubassement assez élevé supportant une ordonnance de faible hauteur —, enfin le porche de l'église *S. Maria in Domnica,* sont également attribués à Raphaël. On croit d'ailleurs qu'il donna quelques idées pour la villa de Frédéric de Gonzague à Mantoue, élevée et décorée par Jules Romain : c'est le *palais del Tajetto,* ou par abréviation *du Té,* œuvre inégale et intéressante où, plus encore peut-être qu'à la villa Madame, on a cherché à évoquer le souvenir de l'habitation de campagne des anciens.

Mais le grand peintre restera surtout évidemment le prestigieux décorateur des *Chambres* auxquelles il a laissé son nom. C'est là, depuis 1508 jusqu'à sa mort, qu'il dépensa le meilleur de lui-même: et on ne peut guère espérer avoir la moindre idée de son génie avant d'avoir parcouru ces quelques salles voûtées si simplement, où pas une moulure ne venait en aide à la décoration, et dont pourtant le moindre pan de mur suffirait à immortaliser un artiste... (2) « Voilà donc ce Raphaël », dit l'épitaphe subtile, mais assez latine, du cardinal Bembo : « Vivant, la Nature le craignait, redoutant d'être vaincue par lui. Mort, elle est morte avec lui. » Le tombeau le plus pompeux serait moins émouvant que ces deux lignes gravées sous un simple buste, au mur du Panthéon romain, où il repose non loin de Peruzzi :

Ille hic est Raphaël, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

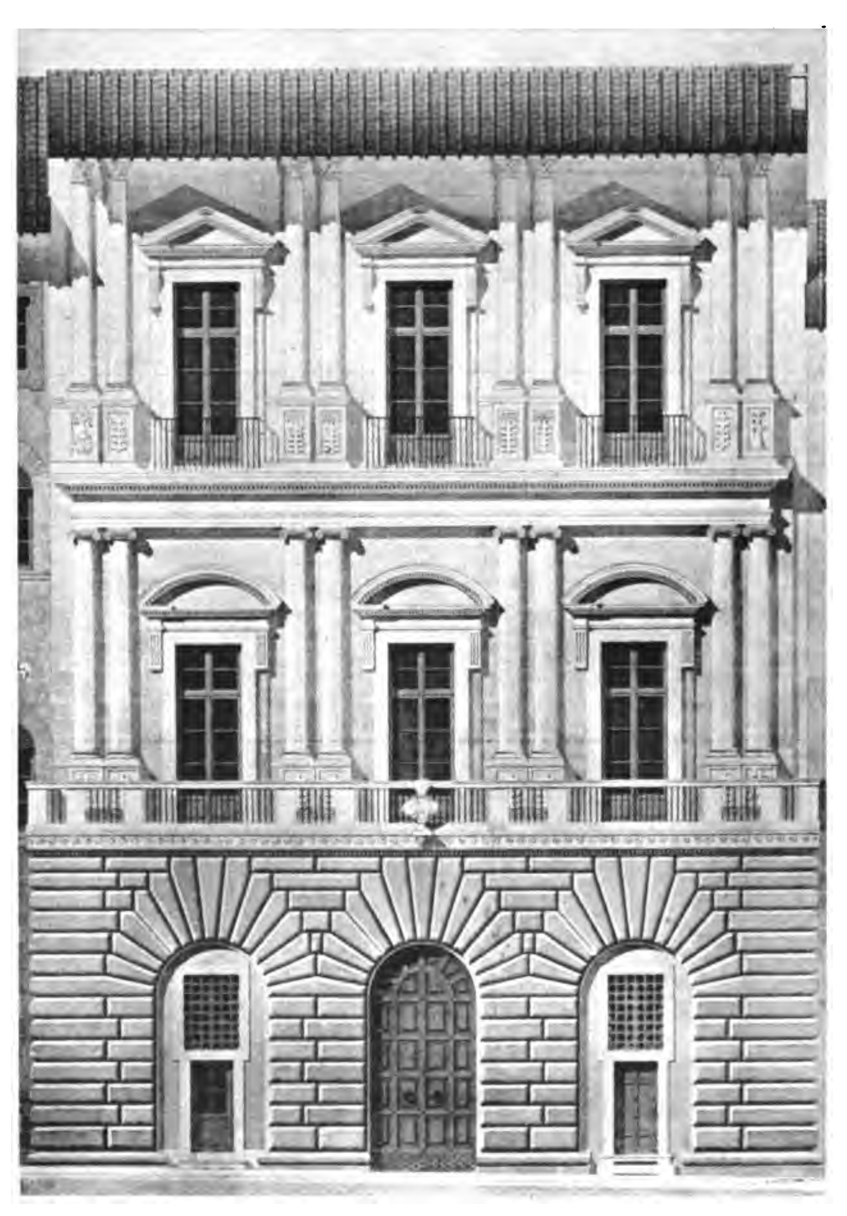
Balthazar Peruzzi !... Peu de noms, à plus juste titre, auraient eu droit aux hommages de la postérité. Et bien

(1) Ou *Vidoni.* Construit par Lorenzetto.

(2) Les fresques qui sont entièrement de la main de Raphaël sont: dans la première chambre l'*Incendie du Borgo* (1517); dans la seconde (Ch. de la Signature) la *Dispute du S. Sacrement,* le *Parnasse,* l'*Ecole d'Athènes* et les quatre figures du plafond (1508 à 1511); enfin dans la troisième (1511 à 1514) *Héliodore chassé du Temple,* la *Messe de Bolsène, Attila aux portes de Rome* et la *Délivrance de saint Pierre.* La salle de Constantin fut peinte après la mort de Raphaël, sous Clément VII.



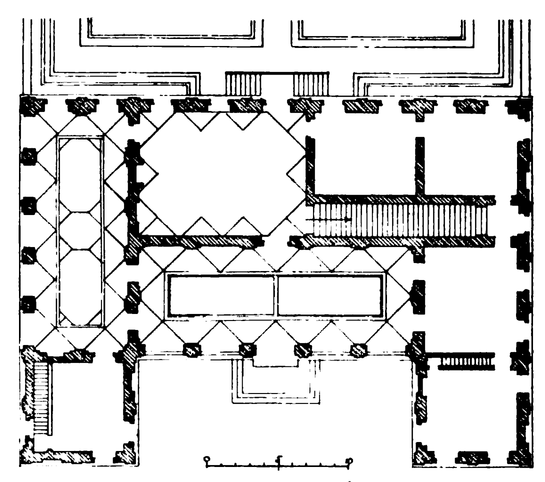
FLORENCE



Relevé de M. E. A. Titcomb

PALAIS UGUCCIONI, PLACE DE LA SEIGNEURIE

peu sont restés plus obscurs, si l'on juge toutefois sa renommée à la mesure de son talent. Né à Sienne en 1481, il débuta dans sa carrière comme peintre, et les quelques œuvres qu'il a laissées montrent assez qu'il eût pu s'élever au rang des plus habiles. Il ne vint à Rome que vers 1508, à peu près en même temps que Raphaël, sur les instances



Plan de la " Farnésine ".

d'Agostino Chigi, son compatriote et son ami, fils de l'adroit banquier Giovanni Chigi qui avait su se placer si haut dans la faveur et l'estime de Jules II. A une époque où les descendants du négociant florentin Giovanni d'Averardo (1), après être devenus princes de l'Eglise, allaient occuper pendant une vingtaine d'années le trône pontifical, Agostino Chigi, le Siennois, sut s'honorer en devenant le Médicis de Rome. Dès 1508, il faisait commencer par Peruzzi dans le *Trastevere* la construction d'une résidence de proportions relativement modestes, tenant plus de la villa que du palais, et que la décoration intérieure devait parer de la plus rare somptuosité. Peruzzi lui-même, Raphaël, Jules Romain et

(1) Le créateur de la fortune des Médicis.

plus tard Annibal Carrache, se succédèrent en effet pour couvrir de leurs fresques célèbres les plafonds, les voûtes et les parois. C'est sous la *loggia* principale que les élèves de Raphaël peignirent, d'après les cartons du maître, les pages immortelles de l'histoire de Psyché. La villa elle-même (*Pl.* 37) qu'on désigne sous le nom de *Farnesine,* parce qu'elle appartient aux Farnèse depuis 1580, avait ce mérite assez rare d'être parfaitement adaptée au but que se proposait Chigi. Il voulait recevoir là, au delà du Tibre et dans un quartier de Rome qui était alors presque la campagne, ses clients, ses nombreux amis, les familiers du pape, et avec eux le futur Léon X. Peruzzi sut créer pour lui le type romain de la villa florentine : Laurent de Médicis eût volontiers fait construire à Fiesole cette résidence agréable d'un homme de bien protecteur des arts. « On ne l'a pas bâtie », affirme Vasari dans sa Vie des grands architectes, « il semble qu'elle soit née par enchantement... » La Farnesine était bien en tous cas une trouvaille, en dépit de ses éléments romains, de sa belle frise inspirée des restes antiques (1), et de la simplicité du parti.

Le nom de Balthazar Peruzzi est resté attaché à un grand nombre de constructions élevées de 1508 à 1536. La variété de son talent ne permet pas toujours d'affirmer d'une façon indiscutable qu'il en a bien lui-même surveillé l'exécution. Les palais *Lante, Linotte* (2), *Ossoli, Costa,* lui sont notamment attribués, ainsi qu'une plaisante habitation située *via Giulia,* non loin de l'Eglise des Florentins. A Sienne, plusieurs constructions rappellent que le grand artiste a passé là les premières années de sa jeunesse ; mais, en dehors de Rome, son œuvre la plus importante doit être le palais *Albergati* à Bologne (*Pl.* 37,38), qui ne fut toutefois élevé qu'après sa mort (3). Si cette énorme construction avait été complètement achevée, il serait possible peut-être

(1) C'est ce motif qui donnera plus tard à Sansovino l'idée de la frise de la *Librairie* de Venise.

(2) Le Tarouilly attribue le palais *Lante* à Bramante. Le palais *Linotte* pourrait être de Sangallo.

(3) En 1540.





Cliché Alinari

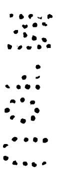
LA FARNESINE

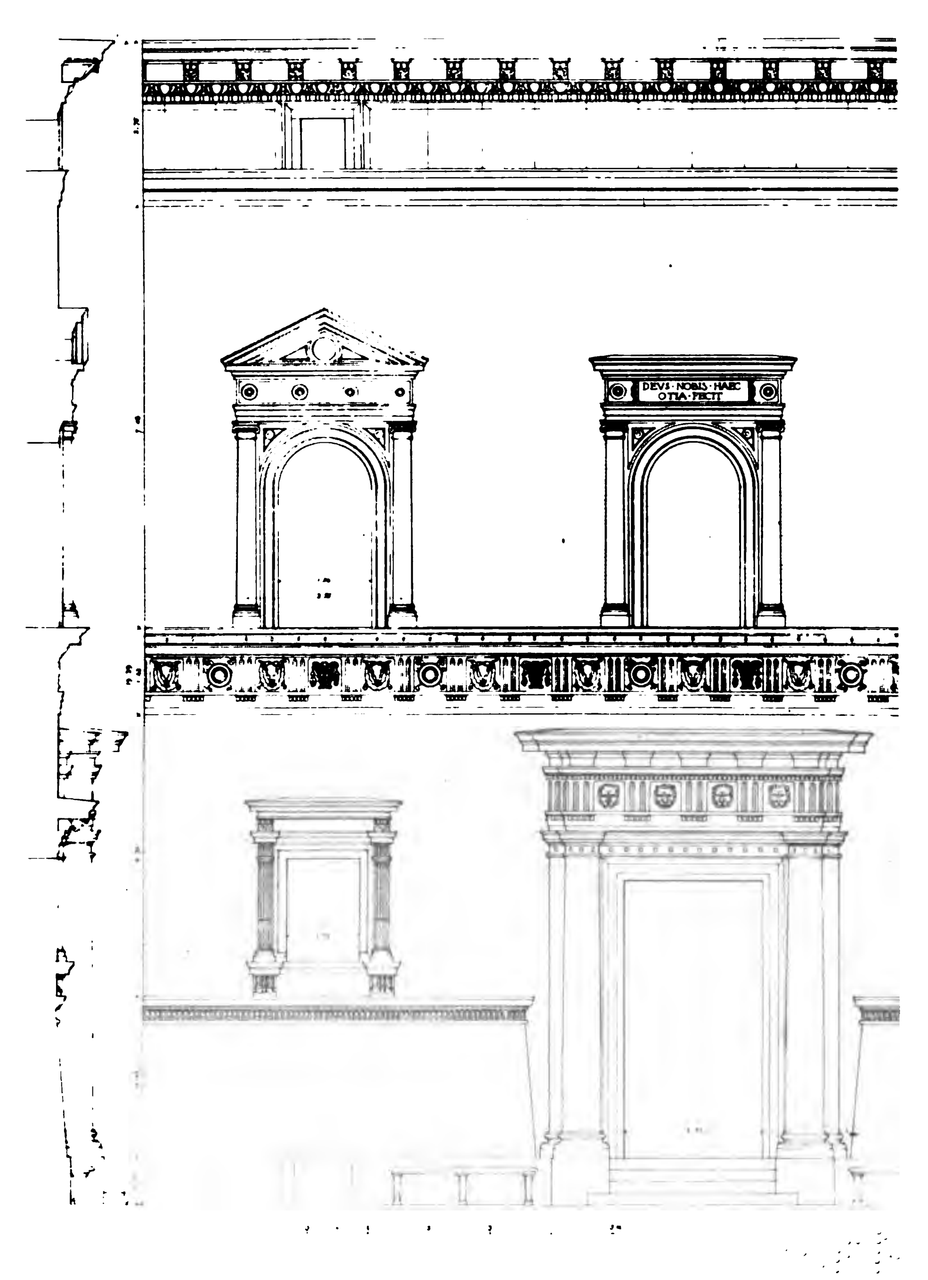
BOLOGNE



Cliché P. H.

PALAIS ALBERGATI

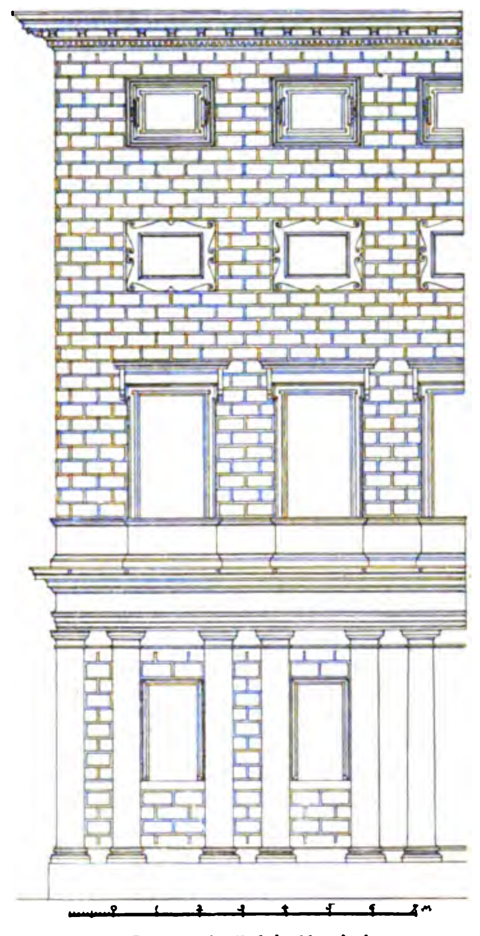




Extrait des Elem. d'Arch. class.

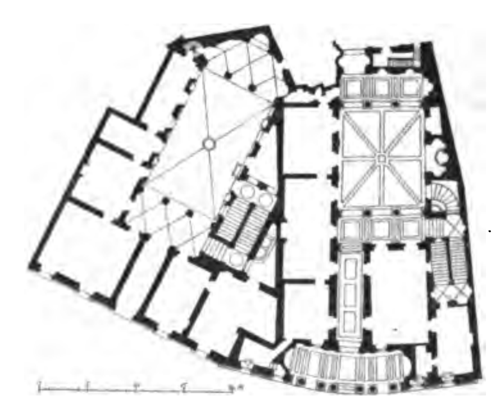
PALAIS ALBERGATI, A BOLOGNE

d'établir un parallèle entre cette composition et le palais Farnèse, la grande œuvre de Sangallo (*Pl.* 40) ; car les deux architectes ont marqué par des œuvres très différentes l'apogée de la Renaissance romaine. Sans doute Sangallo était-il mieux désigné pour l'architecture civile ou pour les très grands palais, tandis que Peruzzi paraît avoir excellé dans l'architecture privée. Le détail de Sangallo (*Pl.* 43) a la puissance et l'échelle qui conviennent aux motifs de grande dimension; le détail de Peruzzi, où on trouve assez souvent un souvenir des profils grecs, est toujours avant tout une merveille de délicatesse, de mesure, et de goût. Mais de ce que nous ne voyons sa belle mouluration appliquée qu'à des motifs de proportions modestes, nous ne devons pas conclure qu'il n'eût pas su la modifier entièrement pour l'adapter à des monuments plus considérables.



Travées du Palais Massimi.

Le *palais Massimi,* à Rome, est évidemment son chef-d'œuvre. Vers l'année 1530, Pietro et Angelo Massimi chargèrent Peruzzi de réédifier l'habitation de leur famille, qui avait été détruite comme tant d'autres en 1527, lors du sac de la ville par les bandes du connétable de Bourbon. Il s'agissait, sur un terrain de forme décourageante, *et en utilisant en partie d'anciennes fondations,* de créer pour chacun des deux frères un hôtel particulier indépendant. Le plan est d'une adresse stupéfiante. Rien n'y paraît irrégulier; et chaque élément a bien la dimension qui lui convient sans qu'il soit possible de deviner nulle part que l'architecte ait eu à vaincre la moindre difficulté: c'est une composition magistrale. La noble simplicité de la façade (*Pl.* 39), la plaisante disposition de la cour et, partout, l'incomparable perfection des détails, font de ce palais d'apparence modeste — qui appartient aujourd'hui encore à la famille Massimi — le type le plus pur de l'habitation urbaine de la Renaisance à l'apogée de son évolution. Il faut consulter attentivement les belles planches consacrées par Le Tarouilly à ce petit monument (1) : rien ne saurait être plus complètement instructif. Dans toute la mouluration, après quatre siècles bientôt, on ne trouve pas un détail qui ait *vieilli ;* les éléments, comme dans certaines parties du palais Farnèse, sont arrivés ici à leur expression définitive ; et il faut chercher à faire autre chose si l'on veut essayer de faire mieux.



Plan du Palais Massimi.

(1) Edifices de Rome moderne. Tome III. Planches 280 à 303.

PALAIS MASSIMI, A ROME



FAÇADE



Cliché P. H

VUE DE LA COUR



« C'était vers l'an 1532 que Peruzzi commençait les deux palais Massimi ; il était alors, dit Le Tarouilly, dans toute la force de son talent. Le goût et la variété infinie qu'il a mis dans l'ornementation montrent combien il se complaisait dans son travail, étudié par lui dans ses moindres parties. Mais alors sa santé s'altérait profondément; une vie très agitée et des fatigues continuelles avaient miné sa constitution. Peut-être aussi est-ce le poison, donné, dit-on, par quelque envieux ambitionnant sa place d'architecte de Saint-Pierre (1), qui abrégea cette vie si remplie et si laborieuse. Il mourut en 1536, dans un état voisin de la misère. On ne doit pas s'étonner de cette fin malheureuse ; Peruzzi avait à pourvoir aux besoins d'une famille nombreuse, et jamais il ne sut obtenir des salaires proportionnés à son mérite et à ses services. Selon Vasari, dont nous acceptons le récit, les riches personnages qui mirent à profit

Fenêtre au premier étage du Palais Massimi.

(1) Nous parlerons plus loin de la collaboration de Peruzzi à ce monument.

ses talents, abusant de la douceur de son caractère, de sa modestie et de son extrême réserve, songèrent moins à le récompenser qu'à l'exploiter... Comme Raphaël, Peruzzi terminait sa carrière par son chef-d'œuvre ; et comme lui il le laissait inachevé (1). »

On s'accorde aujourd'hui pour attribuer encore à Peruzzi l'architecture de la *chapelle Chigi,* à Sainte-Marie-du-Peuple; Raphaël fut chargé de la décoration de ce petit édifice et c'est ce qui le fit considérer souvent comme l'architecte de l'ensemble. Mais il travailla évidemment là dans les mêmes conditions qu'à la *Farnesine,* de concert avec Peruzzi. Il y a dans cette chapelle une voûte très heureusement divisée, que Raphaël fit décorer de mosaïques charmantes, exécutées d'après ses cartons.

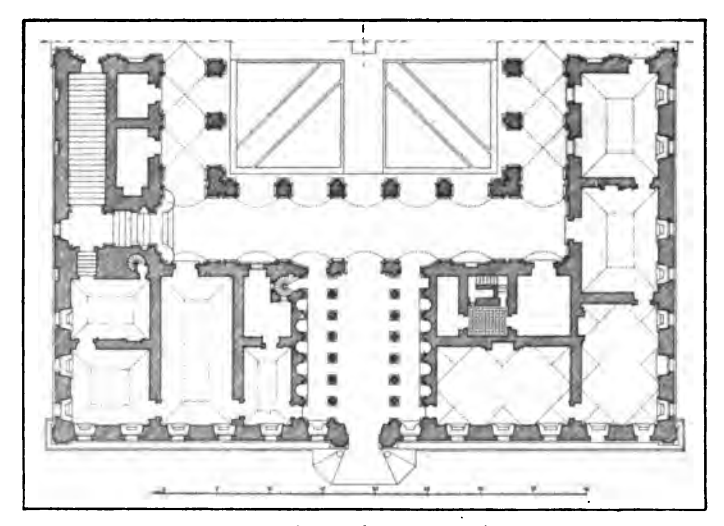
Nous avons vu que les débuts de Peruzzi avaient été soutenus par son compatriote Chigi. C'est le cardinal Alexandre Farnèse qui fit la fortune de Sangallo. Né en 1485 et neveu des deux frères — Julien et Antoine le Vieux — dont nous avons eu l'occasion de parler, il s'était spécialisé très jeune dans l'étude de l'architecture, et on peut dire qu'il était l'élève de Bramante, pour avoir collaboré d'une manière active aux travaux des dernières années de sa vie. A vingt et un ans, en 1506, il élevait comme premier ouvrage le *palais Palma,* où la puissance de sa manière s'affirmait déjà, sans que toutefois certaines parties de la composition fussent encore à la hauteur des œuvres de sa maturité. Il dessinait en 1507 les plans et l'ordonnance de *S. Maria di Loreto,* celle des deux églises de la place Trajane qui fut défigurée par l'addition d'une lanterne de Giacomo del Duca (1580), si peu en harmonie avec la sobriété de l'édifice. Vingt années se passèrent ensuite pour Sangallo dans la pratique de travaux relativement obscurs, jusqu'au jour où le cardinal Alexandre lui fournit l'occasion de donner

(1) Le Tarouilly, texte de la planche 280.



toute sa mesure en lui confiant l'exécution du palais qu'il projetait d'élever à *Campo di Fiore,* à deux pas de la Chancellerie et de la *via Giulia,* au centre de la Rome nouvelle (1530).

La fortune des Farnèse remontait au pontificat d'Alexandre Borgia : la belle Julie, maîtresse du pape, avait exigé que son jeune frère fît partie du Sacré Collège, et pendant

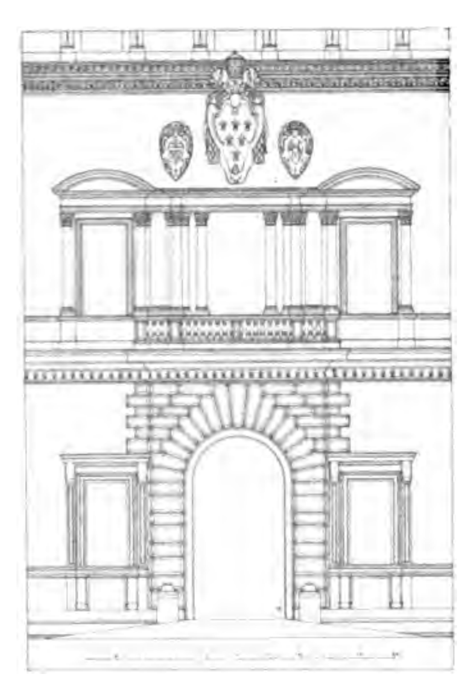


Plan de la partie antérieure du Palais Farnèse.

près de trente ans le cardinal Alexandre n'avait eu d'autre nom pour les envieux que celui de *cardinal de la jupe.* Cela ne l'empêcha pas, à la mort de Clément VII, de réunir au conclave la majorité des voix : l'architecte du *palais Farnèse* devint en 1534 l'architecte du pape Paul III.

Antonio da Sangallo le jeune était alors âgé de quarante-neuf ans. Prenant le pape par son côté faible, il lui fit comprendre que son fils, le trop fameux Pier Luigi, nommé gonfalonier de l'Eglise et investi de dignités nouvelles, se trouverait certainement à l'étroit dans le palais primitivement projeté. Les plans furent remaniés et agrandis, les constructions existantes modifiées de manière à

se raccorder aux nouvelles et c'est ainsi qu'il fallut près de dix ans pour que l'imposante façade s'élevât à la hauteur des premières moulures du couronnement. Le pape, comprenant que cet élément allait jouer un rôle considérable dans l'effet de la composition, mit alors au concours entre un certain nombre d'artistes le détail de la corniche du palais (*Pl.* 42). Le dessin présenté par Michel-Ange fut jugé de beaucoup le meilleur (1), et si on peut reprocher à Paul III de ne pas avoir laissé à Sangallo (qui avait donné des preuves suffisantes de son talent) l'honneur de terminer seul une œuvre si brillamment commencée, tout au moins est-on obligé de reconnaître qu'il lui eût été impossible de faire mieux (2).



Porte du Palais Farnèse.

Ce que Peruzzi avait fait à la Farnesine en s'inspirant des villas de Florence pour créer un édifice nouveau, Sangallo l'a réalisé ici pour une vaste habitation urbaine ; en

(1) Michel-Ange, absent de Rome depuis 1515, était revenu de Florence, rappelé par Clément VII, en 1533. — Il occupa auprès de Paul III et de ses successeurs la place qui avait été faite à Raphaël à la cour de Léon X.

(2) Cette remarquable corniche, analogue dans une certaine mesure à celle du palais Strozzi, est d'une pureté de profil qu'on rencontre rarement dans l'architecture de Michel-Ange. C'est ce qui a amené certains auteurs, comme Le Tarouilly, à attribuer cet ouvrage, au moins en partie, à Vignole, qui aurait travaillé en sous-ordre.

ROME



Cliché P. H.

PALAIS FARNÈSE

PALAIS FARNESE, A ROME

Extrait des Elem. d'Arch. Class.

COUPE SUR LA COUR, LE PORTIQUE ET LE VESTIBULE

adoptant le parti général de l'architecture florentine, il a créé le type achevé d'un grand palais romain. Le plan est trop connu pour qu'on s'y arrête : l'ampleur du vestibule, les proportions de la cour dégagée par ses portiques bien ouverts, la disposition de l'escalier et des sorties latérales en ont fait un exemple classique dont on ne saurait recommander trop l'étude attentive et raisonnée. Les élévations n'offrent par un intérêt moins grand ; les fenêtres de la façade principale, aussi bien que celles de la cour (1), sont des modèles impeccables qu'on met volontiers sous les yeux des débutants ; les chaînes d'angle du palais et les bandeaux qui séparent les trois étages présentent des corps de moulures d'une vigueur et d'une distinction qui se rencontrent rarement dans le même exemple (*Pl.* 43). Que dire de l'ordonnance de la cour ? Inspirée du *Théâtre de Marcellus,* elle n'est certes pas inférieure à son modèle (*Pl.* 41) : c'est un morceau d'une proportion parfaite, qu'on ne se lasse ni de voir ni d'admirer (2).

Sangallo, qui mourut en 1546, fut remplacé par Michel-Ange dans la direction des travaux ; son intervention, sauf en ce qui concerne la corniche extérieure, ne paraît pas avoir été bien heureuse. Le grand artiste se souciait assez peu de la personnalité des autres, et particulièrement de celle de Sangallo ; c'est ainsi que le second étage de la cour, pour lequel un portique corinthien avait été projeté, a été

(1) Il ne s'agit évidemment ni des fenêtres supérieures de la façade, que leur incorrection a fait parfois — mais à tort — attribuer à Michel-Ange, ni des fenêtres du second étage de la cour, qui sont bien de lui, et dont nous parlerons plus loin.

(2) Même restriction que plus haut en ce qui concerne les additions et modifications de Michel-Ange. La cour passe pour avoir été construite avec des pierres du Colisée. — On a reproché parfois à Sangallo la complication de l'imposte de son ordonnance dorique. Il est vrai que la saillie de la petite corniche architravée vient mordre sur le contour apparent de la colonne, et que ce détail est d'autant plus sensible que la colonne n'est dégagée ici que d'une moitié exactement. Mais l'architecte a voulu relier le vestibule à la cour en y rappelant ses bases, ses chapiteaux et son petit entablement. L'effet d'ensemble est très heureux, et l'œil suit parfaitement, en perspective, les ressauts de cette mouluration qui se prolonge jusqu'au bout du vestibule postérieur. Les colonnes du vestibule, un peu courtes, ont des fûts antiques : Sangallo a dû les utiliser tels que, et cela explique l'arrangement des piédestaux.

décoré d'une ordonnance de pilastres et de fenêtres dont le détail est d'une déconcertante incorrection. Le palais Farnèse ne fut, du reste, achevé que vers 1580, par Giacomo della Porta, élève de Vignole. C'est lui qui eut à traiter la *loggia* de la façade postérieure, avec ses trois arcades qui regardent le Tibre, la Farnesine et les pentes du Janicule.

A côté de cette œuvre maîtresse les autres constructions de Sangallo peuvent nous paraître d'un intérêt moins puissant. Qu'il s'agisse pourtant de la façade sur pan coupé, connue sous le nom de *Banque de Sangallo* (1) et construite pour la Monnaie pontificale (1532), ou du bastion inachevé élevé non loin de Saint-Pierre à la *Porte San Spirito* (1544), la main d'un grand artiste se reconnaît à la fermeté du profil et à la proportion de l'ensemble ; Vasari, qui n'est guère suspect de partialité en faveur de Sangallo (2), compare ce dernier ouvrage à ce que l'antiquité a produit de plus beau. La collaboration du grand architecte à Saint-Pierre, dont il dirigea les travaux depuis la mort de Peruzzi, se borna à la confection d'un plan nouveau dont la complication fut assez généralement désapprouvée. Mais le Vatican lui doit la belle salle, dite Royale, qui sert de vestibule à la chapelle Sixtine, et la chapelle de Paul III qui se dégage sur cette même *Sala Regia*.

Il faut enfin parler du beau palais que la munificence du pape avait permis à Sangallo de construire pour luimême, dans la *via Giulia,* non loin de l'habitation des Farnèse (1540). Nulle part sans doute sa ferme mouluration n'a été étudiée avec autant de soin. Les grandes fenêtres du soubassement avec leurs consoles puissantes, la porte d'entrée, les fenêtres du premier étage (*Pl.* 43), aux jambages légèrement inclinés (3), sont autant d'éléments connus et bien justement appréciés. Le temps manqua à Sangallo pour jouir en paix de la retraite qu'il se créait ainsi : il

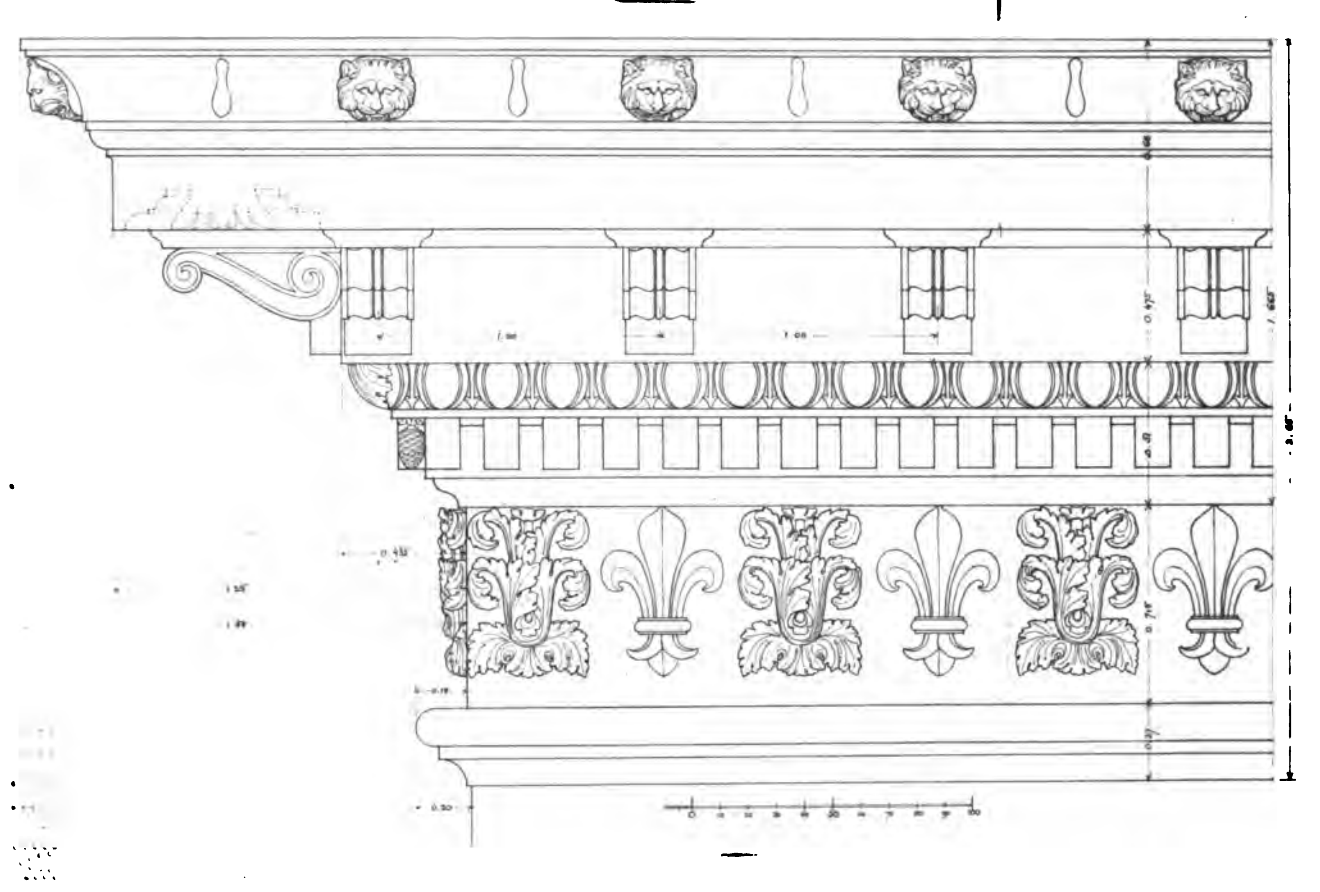
(1) Non loin du pont Saint-Ange, via del Banco di S. Spirito.

(2) Vasari, élève de Michel-Ange, professait pour son maître une admiration sans bornes. Cela ne fut pas sans influencer son jugement sur Sangallo, avec qui Michel-Ange eut quelques démêlés assez vifs.

(3) Inspirées d'exemples antiques tels que le temple de Vesta à Tivoli.

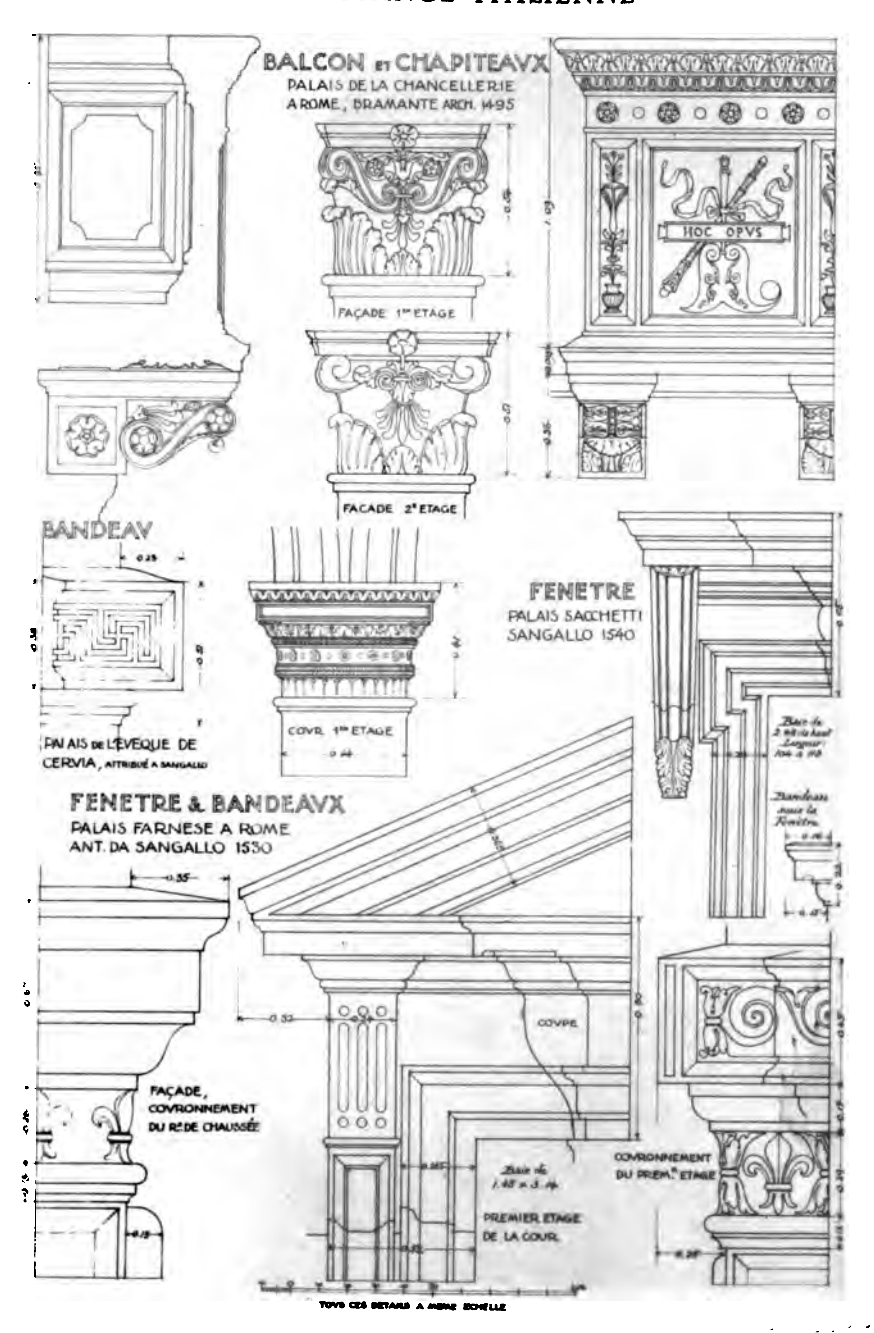


PALAIS FARNESE, A ROME



DÉTAIL DE LA CORNICHE DE COURONNEMENT

RENAISSANCE ITALIENNE



mourut en 1546, sans l'avoir achevée. Par une pieuse déférence pour le pape, il avait fait figurer dans la décoration la fleur-de-lis héraldique des Farnèse : « Toutes ces choses, c'est toi qui me les a données... (1), telle est l'inscription où le puissant artiste exprime sa reconnaissance à Paul III, paraphrasant ainsi l'hommage indirect de Virgile à Auguste : *Deus nobis haec otia fecit* (2).

L'homme exceptionnel, le génie prodigieux qui sut tout à la fois créer le décor de rêve de la Sixtine et faire naître du marbre les formes éternelles du *Moïse,* du *David,* du *Jour* et de la *Nuit* (3), l'architecte enfin qui contribua le plus à donner à Saint-Pierre l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui, est bien la figure dominante autour de laquelle il semble que la Renaissance du seizième siècle ait tout entière gravité. La date de sa naissance, la longueur de sa vie surtout, lui permirent en effet d'assister, à Rome, à sa complète évolution : Michel-Ange Buonarroti naquit à Florence en 1475, et ne s'éteignit qu'en 1564, dans sa quatre-vingt-dixième année. « C'était déjà un sculpteur brillant — dit M. W.-J. Anderson — avant même que Bramante ne vînt à Rome et tandis que les Lombardi travaillaient encore à Venise. Dans la maturité de ses moyens il illustra comme peintre et comme sculpteur l'apogée du renouveau de notre art; et il vécut assez pour être témoin de son déclin (4). »

Bien des artistes, à cette époque privilégiée, ont pu se distinguer à la fois dans des arts différents ; mais il faut bien reconnaître qu'assez souvent ils ont réussi surtout en se consacrant plus spécialement à l'un d'eux. Ici, rien de pareil ; les fresques de Michel Ange sont bien, dans une

(1) *Tu mihi quodcumque hoc rerum est.* La maison de Sangallo est aujourd'hui le palais Sacchetti.

(2) C'est cette devise qu'on retrouve, avec l'orthographe *ocia,* à l'entrée du palais Albergati.

(3) Le Moïse est la figure principale du monument de Jules II, à *S. Pietro in Vincoli,* son église cardinalice. Le David est à Florence, ainsi que le Jour et la Nuit qui ornent le sarcophage de Julien de Médicis.

(4) *The Architecture of the Renaissance in Italy,* chap. IV.

certaine mesure, de la sculpture peinte, ou, si l'on veut, la peinture d'un sculpteur : mais personne ne s'avisera de préférer le sculpteur du Moïse au peintre de la *Création de l'homme...* (1). Ses œuvres architecturales sont moins frappantes peut-être — et la seule conception de la coupole de Saint-Pierre aurait suffi pourtant à immortaliser son nom.

Quand on parle de l'œuvre de Michel-Ange architecte, il ne faut pas oublier tout d'abord que, des trois arts, le nôtre est sans aucun doute celui qui lui était le moins familier, qu'il ne s'y consacra sérieusement que fort tard, et que ce fut visiblement à regret. En 1546, et alors qu'il était âgé de plus de soixante-dix ans, il se vit imposer par le pape Paul III la succession de Sangallo, tant pour les travaux de Saint-Pierre, qu'on désirait pousser activement, que pour ceux du palais Farnèse, auxquels nous avons fait allusion. Il déclara alors lui-même être très peu versé dans l'étude de l'architecture : il ne saurait y avoir, du reste, aucun doute sur sa sincérité, car Michel-Ange ignora complètement ce qu'était la modestie, et on l'en dispense assez volontiers.

Dès 1516, il avait pourtant étudié, sur la demande de Léon X, un projet pour l'achèvement de *S. Lorenzo* à Florence, l'église de Brunelleschi, dont la façade restait à élever. Le dessin de Michel-Ange fut alors préféré à celui de Raphaël, mais il ne reçut, d'ailleurs, qu'un commencement d'exécution (2). Huit ans plus tard, en 1524, il construisait, sur l'ordre de Clément VII, la *Sacristie neuve* de la même église, pour servir de sépulture à Cosme l'Ancien, à Laurent le Magnifique et aux deux papes. En fin de compte aucun de ces personnages n'y fut inhumé, et Michel-Ange n'exécuta dans cette chapelle que les tombeaux de Julien et Laurent, ducs de Nemours et d'Urbin (*Pl.* 44). Le fond d'architecture sur lequel se détachent les statues des

(1) L'une des grandes compositions du plafond de la chapelle Sixtime.

(2) La face intérieure du mur de façade fut seule décorée par Michel-Ange. La façade est restée en brique nue. Il est question aujourd'hui de terminer ce monument comme on l'a fait en 1875 pour Sainte-Marie-de-la-Fleur.



FLORENCE



Cliché Alinari

TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS, DUC D'URBINO
(FIGURES DE L'AURORE ET DU CRÉPUSCULE)
SACRISTIE DE SAN LORENZO

deux Médicis (1) accompagnées, sur le fronton des sarcophages, des admirables figures de l'*Aurore* et du *Crépuscule,* du *Jour* et de la *Nuit,* laisse déjà deviner combien la manière du maître sera capricieuse et incorrecte quand il se livrera entièrement à notre art. Il faut bien dire qu'ici l'architecture se remarque forcément à peine, et qu'en tout cas la profusion des détails minuscules n'est pas sans donner aux éléments principaux, aux statues, une échelle qui les grandit sensiblement.

Le même esprit de décoration personnelle, mais bien plus tumultueuse et tourmentée, se retrouve dans l'escalier de la *Bibliothèque Laurentienne,* commencée l'année suivante, 1525, mais terminée seulement en 1571 par un élève favori : Giorgio Vasari. Cette composition théâtrale, et qui vise uniquement à l'effet, ne saurait guère se recommander à quelque point de vue que ce soit: on y sent, malgré tout, la main d'un maître. Burckhardt fait remarquer non sans raison que l'escalier pourrait être sans inconvénient moins dangereux — « et exposer un peu moins les gens à se rompre le cou ».

Michel-Ange avait été amené à Rome, dans les dernières années du *quattrocento,* par le cardinal Riario qui, vers la même époque, faisait élever par Bramante le palais de la Chancellerie. Revenu à Florence en 1501, il fut bientôt rappelé par Jules II, et travailla pendant cinq ans environ au vaste tombeau que le pape voulait se faire élever au fond de l'abside de Saint-Pierre. On sait qu'il ne reste de ce projet grandiose que le Moïse et les célèbres *prisonniers.* De 1508 à 1512, il exécuta le plafond de la Sixtine. Enfin, en 1515, le successeur de Jules II l'envoya travailler à Florence, d'où il ne devait revenir qu'en 1533, sur les instances de Clément VII. A ce moment le maître était âgé de cinquante-huit ans, et son œuvre architecturale se réduisait à assez peu de chose.

Pendant une dizaine d'années encore, Michel-Ange ne

(1) La statue de Laurent est celle qui est connue sous le nom du *Penseur.*

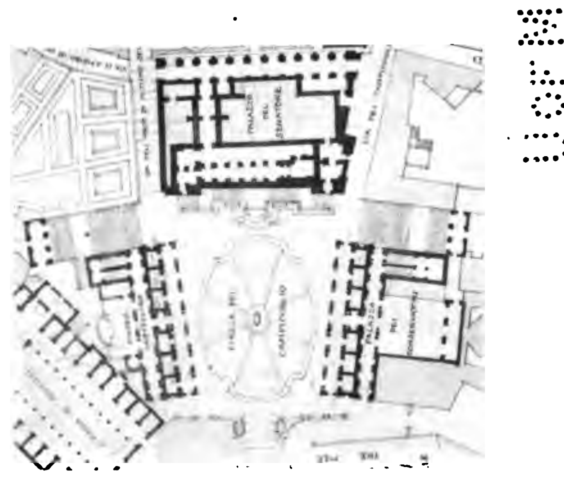
s'occupa guère de constructions ; c'est de cette époque (1535-1541) que date la grande fresque du *Jugement dernier* (1). Mais la mort de Sangallo, survenue en 1546, vint lui imposer en quelque sorte la charge de surintendant des bâtiments, et l'on peut dire que, de ce jour, commença pour le grand artiste une phase nouvelle de sa vie. Indépendamment de ses importants travaux à Saint-Pierre, de la transformation d'une salle des thermes de Dioclétien en église chrétienne (2), de la construction de la *porte Pia,* à peu de distance de ces mêmes thermes (1564), il a attaché son nom à une composition vraiment magistrale malgré ses imperfections de détail et bien digne des nobles souvenirs qu'elle devait évoquer : la place du *Capitole* romain (*Pl.* 45). Sur cet étroit plateau qui forme une sorte de *col* entre le sommet couronné par l'église de l'*Ara Cœli* (3) et la hauteur où se trouvaient jadis la roche Tarpéïenne et le temple de Jupiter Capitolin, utilisant de son mieux les fondations antiques du *Tabularium* pour élever, comme fond du décor, la façade pompeuse du *Palais du Sénateur* (4) avec la double rampe de son superbe perron (*Pl.* 46), Michel-Ange adopta pour les deux palais latéraux (5) une ordonnance absolument nouvelle, — à grands pilastres corinthiens embrassant la hauteur des deux étages, — qui montrait assez le goût du maître pour l'énorme, et qui devait, par la suite, servir d'excuse un peu facile à tant d'imitateurs plus ou moins adroits.

Ici, comme dans la plupart des œuvres de Michel-Ange, si la composition est puissante, personnelle, et si l'effet obtenu est frappant, le détail, incorrect et bizarre, arriverait à nuire aux plus belles proportions, si l'impression l'ensemble ne laissait deviner, au premier coup d'œil, la

---

(1) Qui occupe tout le fond de la chapelle Sixtine.
(2) C'est l'église Sainte-Marie-des-Anges (1561), transformée plus tard par Vanvitelli. Elle dépendait d'un couvent de chartreux, aménagé également par Michel-Ange, et où sont réunies aujourd'hui les collections du Musée National.
(3) Sur l'emplacement de la citadelle et du temple de Junon Moneta.
(4) Aujourd'hui le Municipe.
(5) Les palais des *Conservateurs* occupés aujourd'hui par le Musée.

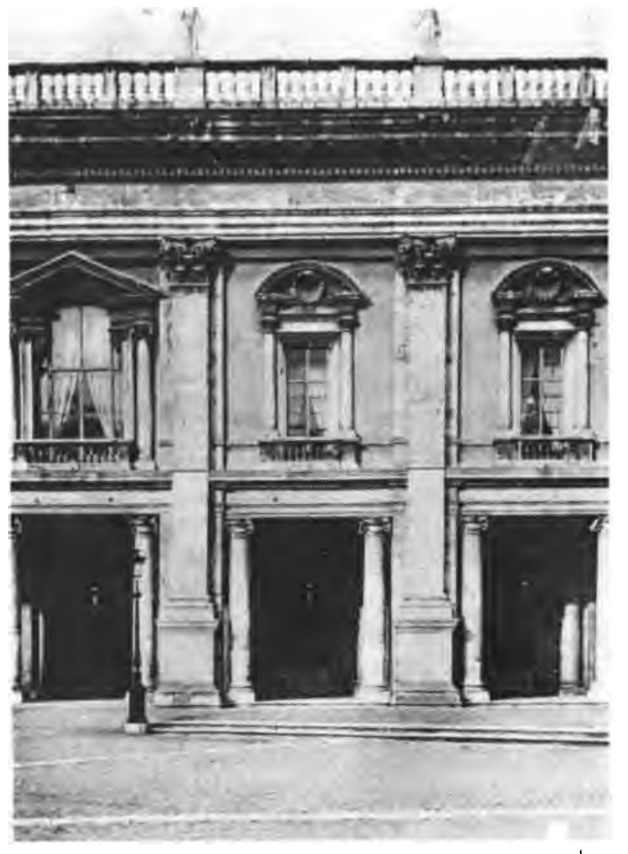
ROME



PLAN ET ÉLÉVATION DE LA PLACE DU CAPITOLE



LA PLACE DU CAPITOLE, A ROME



ÉLÉVATION DES PALAIS LATÉRAUX



VUE PRISE DE LA MONTÉE DE LA ROCHE TARPÉIENNE

main et la volonté d'un grand maître. « Il y a là, a-t-on dit, et jusque dans le caprice, une décision qui ressemble presque à la nécessité (1). » Il est bon d'ajouter que les palais latéraux ne furent achevés que beaucoup plus tard, et que les fenêtres inimaginables qui *favorisent* la travée centrale de leur façade sont probablement une addition de Giov. del Duca.

L'architecture de Michel-Ange n'aurait pour nous que l'intérêt qui s'attache aux moindres créations d'un artiste de cette envolée si précisément la situation très exceptionnelle qu'il avait su se faire dans le monde des arts, à la fin de sa vie, n'avait autorisé jusqu'à un certain point ses admirateurs à considérer comme *classiques* les moins justifiables de ses innovations. Les exemples du simple talent sont souvent plus profitables que ceux du génie : le génie est trop personnel pour se résoudre facilement à ce que son œuvre ne soit qu'un anneau de plus dans la chaîne ininterrompue de l'évolution d'un art... On a pu reprocher à Michel-Ange architecte d'avoir préparé, de ses propres mains, le déclin de la Renaissance romaine ; s'il est réellement un peu sévère de dire qu'il l'ait hâté lui-même, ses élèves et ses imitateurs en portent suffisamment, vis-à-vis de nous, la triste responsabilité.

(1) Burckhardt.

CHAPITRE V

SAINT-PIERRE DE ROME

LE PROJET DE BRAMANTE. — MODIFICATIONS DE RAPHAEL, PERUZZI ET SANGALLO. — L'ŒUVRE DE MICHEL-ANGE. — VIGNOLE ET DELLA PORTA. — FAÇADE DE MADERNA ET COLONNADES DU BERNIN.

Voici bien le *grand œuvre* de la Renaissance, et sans doute la plus importante production des temps modernes. D'autres compositions ont pu l'égaler en grandeur, la dépasser par la pureté de l'exécution ; mais aucune n'a été aussi complètement le résumé de la civilisation de deux siècles entiers, ni surtout la réalisation, au moyen de formes architecturales *nouvelles,* d'un programme à la fois si grandiose et si neuf. Seul, l'ensemble harmonieux de Versailles pourrait lui être sérieusement comparé : ce sont bien des œuvres d'un intérêt égal, inspirées par une préoccupation analogue, celle d'élever un monument durable à la gloire de la papauté ou de la monarchie. Mais le palais de Louis XIV fut construit un siècle et demi plus tard, la Renaissance avait fixé déjà, dans sa féconde variété, les formes des éléments décoratifs aussi bien que celles de la construction, et il n'y avait qu'à puiser, en quelque sorte, dans une vaste encyclopédie de motifs. Pour le temple rêvé par Jules II, le plan même restait à créer.

Tout d'abord, Saint-Pierre est autre chose qu'une église; il convient de ne pas le juger comme tel. C'est une *basilique* immense, au sens latin du mot, un lieu de réunion pour un peuple de pèlerins, une salle des pas-perdus pour la chrétienté tout entière. La messe ne se conçoit là que dite

ROME



SAINT-PIERRE ET LE VATICAN

Vue prise en ballon libre par M. le Capitaine de Benedetti, des aérostiers italiens

au maître-autel, où le pape seul vient officier dans certaines circonstances, avec un grand déploiement de figuration, de pompe et d'éclat. Il existe bien vingt-huit autels secondaires où les cérémonies du culte sont célébrées comme partout ; il y a aussi cette interminable file de confessionnaux où de belles inscriptions latines indiquent qu'à toute heure on peut se confesser dans la plupart des langues connues... Mais il semble bien que ce mobilier d'église ne soit là que comme l'accessoire nécessaire d'un lieu consacré, et que le seul but poursuivi soit de faire comprendre au voyageur, au pèlerin venu de fort loin parfois, que là peut être le rendez-vous de tous les catholiques de la terre, et qu'ils doivent s'y sentir chez eux. Aussi bien ne saurait-il être question de recueillement : c'est un lieu de réunion pour des foules enthousiastes qui, il y a peu d'années encore, y accueillaient le pape Léon XIII par de longues et furieuses acclamations.

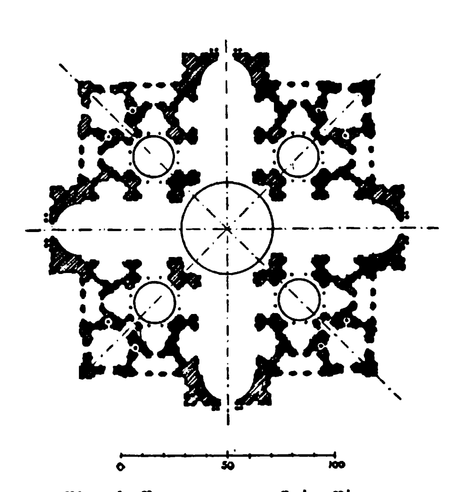
Peut-être les forums impériaux et leurs grandes basiliques, aux premiers siècles de notre ère, visaient-ils, eux aussi, à donner aux étrangers de passage, aux colons des provinces romaines, l'impression d'un pouvoir nettement établi et de la puissance éternelle, semblait-il, d'un empire capable de s'affirmer par des œuvres si durables et si belles. Bramante ne s'y trompa guère ; et c'est la basilique de Constantin qui lui parut être, d'abord, le monument dont il convenait de s'inspirer.

La première basilique de Saint-Pierre, dont la fondation remonte probablement au quatrième siècle, était une église charpentée à cinq nefs (1). Cet édifice, élevé sur l'emplacement du cirque de Néron, où tant de chrétiens avaient subi le martyre, se trouvait vers le milieu du quinzième siècle, dans un état assez inquiétant. Nicolas V résolut de le reconstruire sur un plan analogue (2) ; mais les travaux, à peine

(1) Comme Saint-Paul-Hors-les-Murs. Raphaël a reproduit la façade de l'ancienne église dans sa fresque de l'*Incendie du Borgo*.
(2) Ce plan fut demandé à Rossellino.

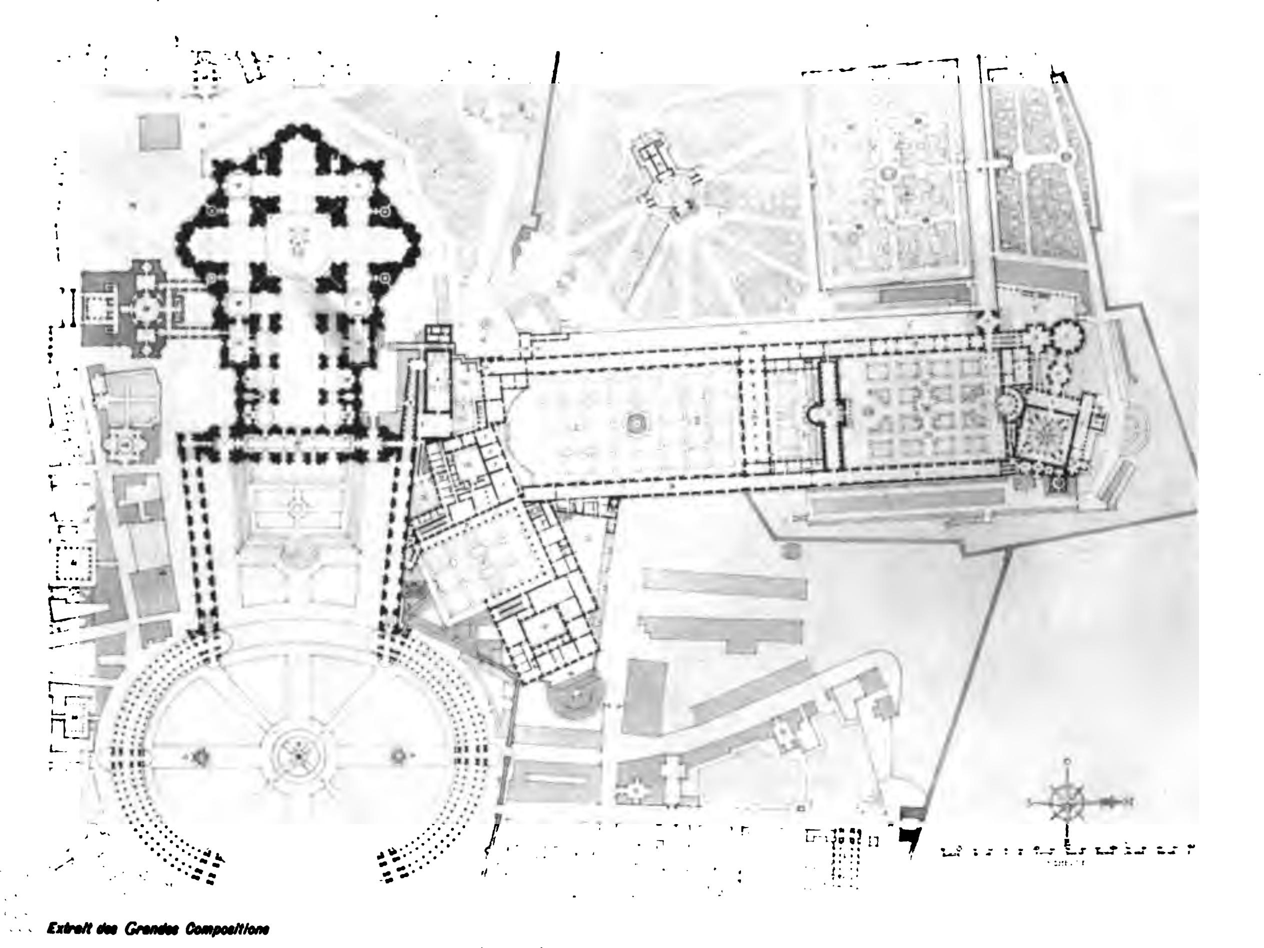
commencés, furent interrompus jusqu'aux premières années du siècle suivant. Il est assez curieux de remarquer que si Jules II se décida presque de suite à reprendre la construction sur des données entièrement nouvelles, ce fut tout d'abord parce que le chœur même de l'ancienne église n'était pas, à beaucoup près, assez grand pour abriter le vaste monument qu'il venait de commander à Michel-Ange. Des plans furent alors demandés à divers artistes en renom ; ceux de Bramante furent jugés les meilleurs, et la première pierre de l'édifice fut posée solennellement le 18 avril 1506.

On conserve encore, à Florence (1), de la main même de Bramante, le plan original de Saint-Pierre. C'est un dessin de dimension modeste, où une partie seulement de l'édifice est clairement indiquée en détail ; sur ce feuillet jauni, qu'on ne saurait considérer sans une petite émotion, la pensée de l'architecte est exprimée pourtant de la façon la plus précise : le Saint-Pierre de Bramante devait être une croix grecque (2) terminée à chaque extrémité par des absides, et dont aucune façade ne se distinguait particulièrement des trois autres. « Je veux élever, avait dit le grand artiste, le dôme du Panthéon sur les voûtes du temple de la Paix... » Et quelque chose, en réalité, devait subsister de cette conception hardie. Deux vastes nefs voûtées en berceau



Plan de Bramante pour Saint-Pierre.

(1) Aux Uffizi.
(2) C'est-à-dire à branches égales.



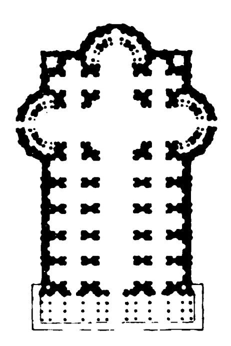
Extrait des Grandes Compositions

PLAN D'ENSEMBLE DU VATICAN ET DE LA BASILIQUE SAINT-PIERRE



venaient supporter à leur rencontre les pendentifs d'une coupole centrale ; quatre coupoles plus petites devaient l'accompagner aux angles d'un *déambulatoire* qui faisait le tour des piliers. Enfin des campaniles se seraient élevés aux extrémités. A cette composition de Bramante, simple, claire, magistrale, on ne pouvait guère reprocher qu'un excès de légèreté dans les points : car les piles actuelles du dôme, renforcées une dernière fois par Michel-Ange, et qui n'ont rien d'exagéré (1), couvrent une surface presque trois fois plus grande que celles du projet primitif. Celui-ci, du reste, ne devait pas être mené bien loin : Bramante et Jules II moururent à quelques mois de distance (2), et la disparition du maître marqua pour son œuvre capitale le début d'une période d'hésitations, de remaniements et de transformations dont elle sortit brillante encore, mais considérablement amoindrie.

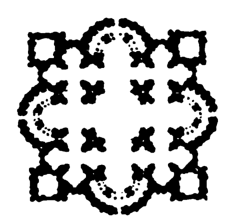
Dès 1513, un an avant sa mort, on avait bien donné à Bramante, dont la santé était déjà fort précaire, des collaborateurs qui, certes, semblaient offrir les meilleures garanties ; Julien de Sangallo, Fra Giocondo de Vérone, et enfin Raphaël, devaient être les continuateurs de son œuvre. Mais les deux premiers moururent en 1515 et 1516, tandis que Raphaël lui-même ne leur survivait que bien peu (3). Malgré tout le respect qu'il devait professer pour son oncle, il n'en proposa pas moins un plan basilical tout à fait différent, qui conservait dans une certaine mesure le chœur commencé par Bramante. Ce plan de Raphaël n'était, du reste, pas sans valeur, et il est certain que, construite, son église eût produit un excellent effet.



Croquis du plan de Raphaël

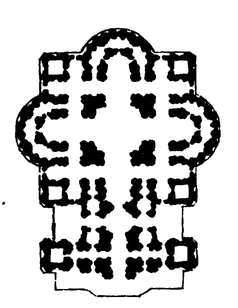
(1) Elles ont cependant 70 mètres de tour.
(2) Jules II en 1513. Bramante en 1514.
(3) Raphaël mourut en 1520.

De 1520 à 1536, c'est Baldassare Peruzzi qui fut chargé de la continuation des travaux. Tout en consolidant les piliers du dôme, Peruzzi s'efforça de revenir au plan en croix grecque : il fournit un projet où les absides de Raphaël étaient reproduites presque textuellement, mais dont l'ensemble se rapprochait beaucoup du plan de Bramante renforcé. Rappelons qu'à partir de 1527 la prise et le sac de Rome arrêtèrent pendant fort longtemps la marche de toute espèce de travaux. Ce qui paraît inconcevable c'est que, malgré tout, la ville se soit relevée aussi vite d'une semblable calamité (1).



Croquis du plan de Peruzzi.

De nouvelles modifications furent proposées par Antonio da Sangallo. C'est lui qui, en 1536, succéda à Peruzzi, et son intervention n'a guère laissé de traces dans le monument existant. On conserve à Saint-Pierre même, un modèle en bois de son projet : la partie principale serait loin d'être une composition sans mérite, si l'adjonction d'un embryon de nef assez mal rattaché à la croix grecque n'enlevait au parti général beaucoup de franchise et de décision. C'est Sangallo qui donna aux piliers du dôme leur importance actuelle, et qui détermina la disposition intérieure des trois absides.



Croquis du plan de Sangallo.

Il mourut en 1546. Nous avons dit qu'à cette époque Paul III confia la surintendance de ses bâtiments à Michel-Ange, alors âgé de soixante-douze ans. Malgré son grand âge, le maître allait pouvoir consacrer à l'achèvement de

(1) C'est Clément VII qui vit ce désastre. Les tapisseries commandées à Raphaël par Léon X pour décorer le soubassement de la chapelle Sixtine disparurent notamment à cette époque; quand on les retrouva, vingt-cinq ans plus tard, on s'aperçut qu'on avait enlevé, fil par fil, les broderies d'or et d'argent dont elles se trouvaient rehaussées.

Saint-Pierre dix-huit années encore de vie et de réelle activité ; on peut dire que c'est à lui surtout que le monument doit l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui. Son premier soin fut de revenir délibérément au plan symétrique de Bramante, et il ne s'en écarta, en somme, que par l'importance des éléments décoratifs. Après avoir consolidé une dernière fois les piles du grand dôme, il s'occupa de fixer l'architecture extérieure des absides avec leur ordonnance de pilastres corinthiens. La dimension de cet ordre lui a été bien souvent reprochée ; elle contribue cependant au bel effet que produit le monument quand on le regarde du côté opposé à l'entrée : le tambour du dôme, également exécuté par Michel-Ange, n'est plus masqué ici par la nef de Maderna, et on a une impression d'ensemble qui, à quelques détails près, ne s'écarte pas trop sans doute de celle qu'avait conçue Bramante. Tout ce qui concerne la construction du dôme (*Pl.* 51) est aussi l'œuvre de la vieillesse de Michel-Ange : il n'en vit pas l'achèvement, mais il laissa, du moins, tous les dessins nécessaires à son exécution.

De 1564 à 1585, Vignole, qui lui succéda, ne travailla guère qu'aux coupoles secondaires, très pures de détail, mais qui comptent peu dans l'effet général. C'est son élève Giacomo della Porta qui, durant les cinq années du pontificat de Sixte-Quint (1), exécuta le dôme extérieur (en modifiant légèrement les dessins de Michel-Ange) pour lui donner cette courbe unique, dont on a cherché en vain à retrouver le tracé mathématique, et qui contribue à faire surtout de cette partie de l'édifice l'une des œuvres les plus parfaites qui aient été conçues et exécutées.

Pendant une quinzaine d'années, sous Clément VIII, on se borna à continuer les travaux : rien de bien intéressant ne fut alors entrepris ; mais l'élection de Paul V (Borghèse) devait amener, en 1605, une modification d'une importance considérable. Nous ne nous rendons compte qu'assez difficilement de ce que valait la façade de Michel-Ange : il est

(1) De 1585 à 1590.

vraisemblable qu'elle n'eût guère échappé, avec son ordre colossal, à l'un au moins des défauts de l'élévation de Maderna, le manque absolu d'*échelle*. Mais au moins elle n'eût pas masqué le dôme. On aurait eu, de la place Saint-Pierre, l'effet que nous devons aujourd'hui aller chercher vers la face postérieure. Paul V, trouvant que le plan s'accommodait mal aux exigences des cérémonies, décida de prolonger la nef principale en croix latine, et d'y adjoindre un vestibule à l'entrée (1605-1612) (1).

Le plan est arrangé assez adroitement (*Pl.* 49), et le vestibule, décoré d'une belle voussure, annonce dignement la basilique. La façade, au contraire, est dénuée de tout intérêt. Composée d'éléments sans pureté, n'accusant en rien par la dimension des ouvertures ni par les coupures horizontales la structure d'un édifice à laquelle elle ne semble pas appartenir, elle justifie malheureusement dans une certaine mesure — en leur servant tout au moins de prétexte — les critiques violentes auxquelles n'a pas échappé le monument tout entier.

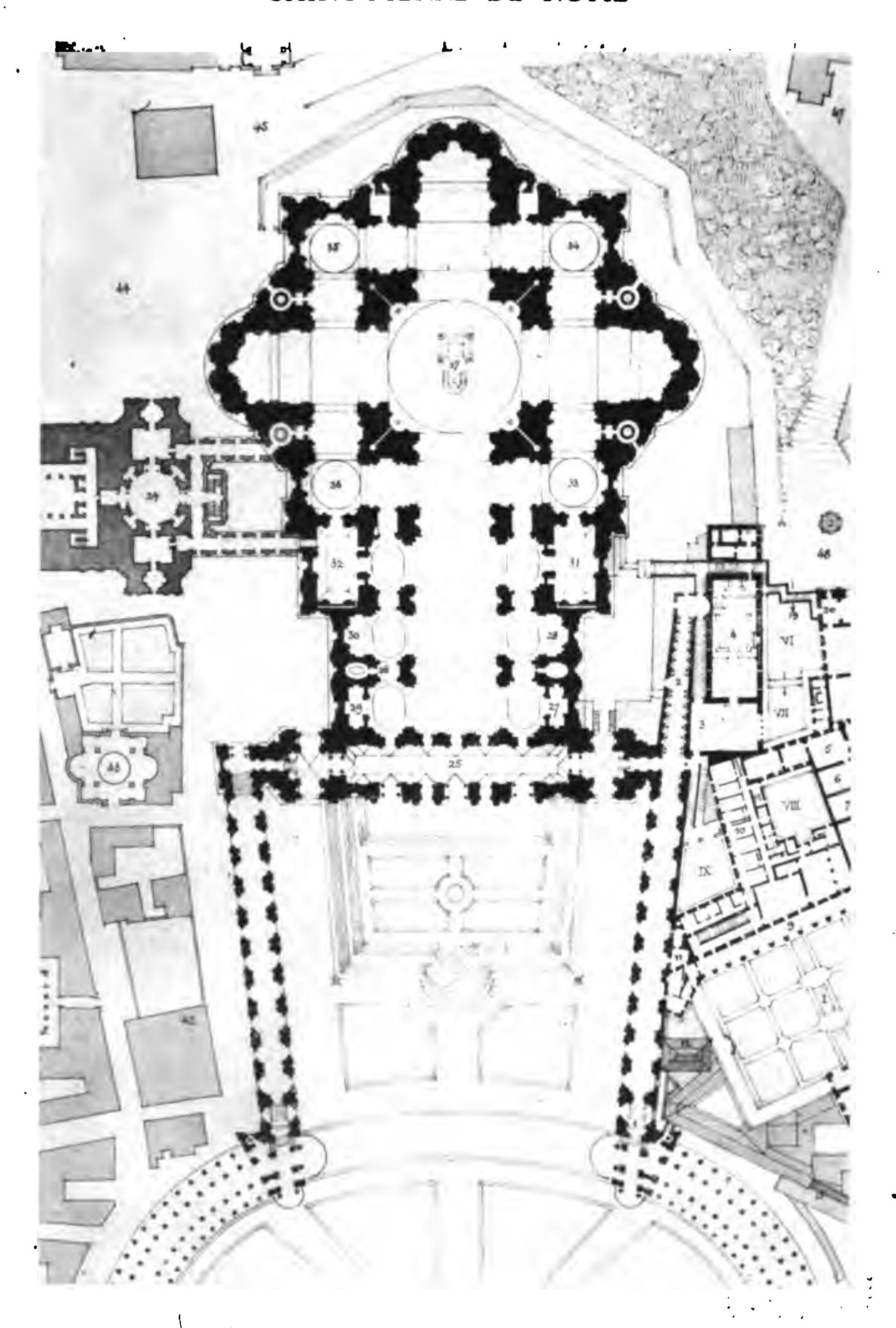
Enfin, de 1629 à 1667, Lorenzo Bernini, le *cavalier Bernin*, fut chargé de créer à Saint-Pierre un parvis digne de la plus grande église du monde. L'artiste, aussi inégal comme architecte que comme sculpteur (2), fut cette fois merveilleusement inspiré. La quadruple colonnade qui précède la basilique, avec le double mouvement de son enceinte de portiques, a bien toute la simplicité, toute l'ampleur qu'on était en droit d'attendre d'une semblable composition. Si la façade de l'église, couronnée par son dôme admirable, eût été simplement satisfaisante, le monument précédé de

(1) L'édifice fut consacré par Urbain VIII le 18 novembre 1626, cent vingt ans après sa fondation. Vingt papes s'étaient succédé depuis Jules II et dix architectes avaient dirigé les travaux.

(2) Comment concevoir, en effet, que le sculpteur de la Sainte Thérèse de Sainte-Marie-de-la-Victoire soit aussi celui du Marcus Curtius, cette statue équestre de Louis XIV piteusement reléguée par le roi à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses ? Dans Saint-Pierre même, comment comparer le beau monument d'Urbain VIII aux fantaisies baroques et déconcertantes du *Trône de saint Pierre* ou du tombeau d'Alexandre VII? Le maître-autel de la basilique, avec ses quatre colonnes torses, est également de Bernin. Il contribue à enlever de l'échelle à l'ensemble.



SAINT-PIERRE DE ROME



PLAN ACTUEL DE LA BASILIQUE

ROME



Cliché Brogi

INTÉRIEUR DE LA BASILIQUE SAINT-PIERRE

son *atrium* eût sans doute laissé loin derrière lui le décor pompeux des forums impériaux. La noblesse du parvis et la beauté du dôme parviennent bien cependant à atténuer le malheureux effet de la façade, et il faut bien reconnaître que l'ensemble de la composition, sous le soleil de midi comme sous l'éclairage du soir, produit encore une forte impression.

A vrai dire, ce que nous voyons ainsi n'est plus l'œuvre de la pure Renaissance. Le dôme seul peut-être appartient encore à la belle époque romaine : le vestibule même, avec sa voûte si superbement décorée, date déjà des premières années du dix-septième siècle. Il faut pénétrer sous le berceau de la nef et s'avancer lentement jusqu'au dôme pour saisir la conception de Bramante et se faire une idée de la réelle valeur du monument. Elle a toujours été assez âprement contestée. On a reproché à Saint-Pierre de ne pas inciter au recueillement autant que certaines églises plus petites et plus sombres. Nous avons dit en débutant que ce n'était point en réalité une église ; c'est, si l'on veut, une basilique antique, c'est un reste de la Rome impériale couronné par un dôme que les Romains n'auraient pas su créer. A ce monument colossal on a reproché aussi de manquer un peu trop d'éléments propres à en faire apprécier la dimension; et si l'on s'attache aux mesures réelles de l'édifice, il est certain qu'on n'est pas frappé comme on pourrait l'être, dès l'abord, par l'énormité de ses proportions. Est-ce là un point très important ? Tant d'auteurs nous ont renseigné sur les mesures métriques de Saint-Pierre que nous voulons, du seuil même, recevoir l'impression de grandeur que nous en attendons. Faut-il en conclure que les œuvres les plus belles sont précisément celles qui nous paraissent, sur place, plus grandes que nous ne les avions rêvées ? Nous sommes, la plupart du temps, plus *naïfs* dans nos jugements : nous ne connaissons qu'après coup la dimension des choses, et sans doute avons-nous raison de les apprécier simplement d'après le plaisir que nous en éprouvons.

Si l'on fait abstraction de certains détails de sculpture

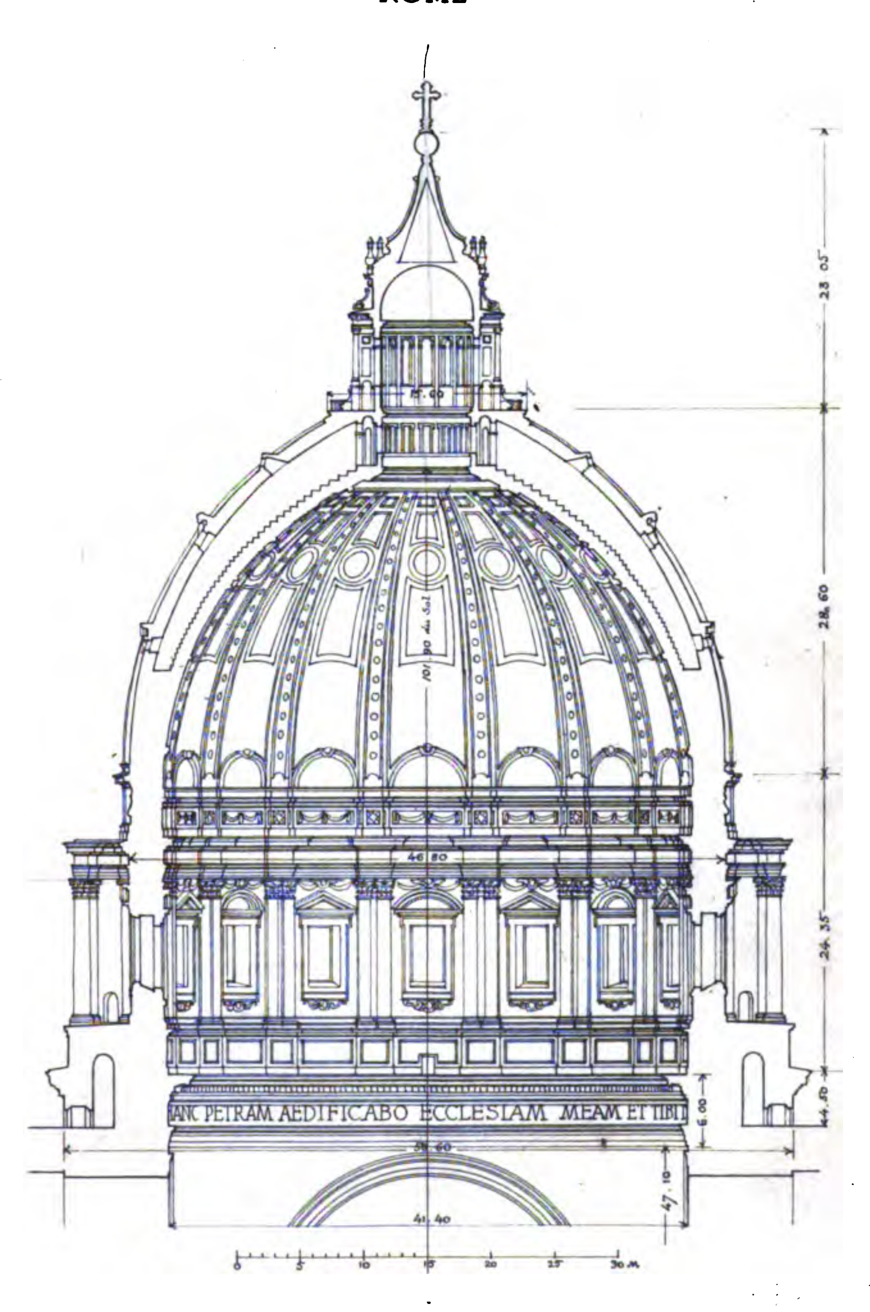
qui tiennent à l'époque tardive où la décoration fut achevée, la belle proportion de la nef, la simplicité du parti, la disposition harmonieuse des grandes voûtes, enfin les effets perspectifs qui se produisent aux abords du dôme, dont le décor aérien a conservé l'*échelle* désirable, tout contribue à une impression d'ensemble dont aucun autre édifice ne saurait donner même une idée.

L'intérieur de Saint-Pierre est parfaitement digne, et de la pensée qui a dirigé sa conception, et des maîtres qui, successivement, se sont efforcés de la réaliser. Il faut, pour l'apprécier, se souvenir des grands exemples de l'architecture antique, des thermes, des basiliques, dont l'esprit s'imposait plus ou moins dans la traduction d'un si vaste programme ; il faut aussi, pour juger cette œuvre de la Renaissance, être décidé d'avance à ne pas s'étonner qu'on n'ait mis en œuvre ici que des éléments purement romains. Saint-Pierre n'est pas plus Notre-Dame qu'il n'est le Parthénon, et le grand mérite de chacun de ces monuments, admirables tous trois, est précisément d'avoir réussi à traduire d'une façon si différente et si caractérisée, suivant les croyances et les sentiments de trois peuples, une idée unique, qui, durant plus de vingt siècles, du reste, a dominé l'architecture, et avec elle l'art tout entier (1).

(1) La superficie de Saint-Pierre dépasse 15.000 mètres carrés. (Celle de Notre-Dame n'atteint pas 6.000.) La longueur de l'église, hors œuvre, est de 211 mètres. La nef principale, large de 27 mètres, atteint une hauteur de 46. Le diamètre du dôme est de 42 mètres: c'est, à peu de chose près, la mesure du dôme du Panthéon romain.



ROME



COUPE SUR LA COUPOLE DE SAINT-PIERRE

CHAPITRE VI

INFLUENCE DE LA RENAISSANCE ROMAINE EN VENÉTIE

L'ŒUVRE DE SANMICHELI A VÉRONE. — LE PALAIS GRIMANI A VENISE. — L'ŒUVRE DE SANSOVINO.

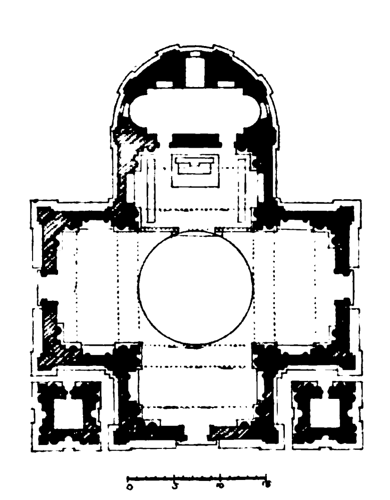
L'influence de la belle époque romaine fut naturellement considérable. Il faut noter pourtant que les règnes brillants de Léon X et de Jules II eurent plutôt pour effet d'attirer à Rome les artistes de quelque valeur que de faire profiter de suite les autres villes de la péninsule des progrès récemment accomplis. C'est ainsi que Florence fut plus ou moins abandonnée. Tout le mouvement artistique semble avoir suivi à Rome la fortune des Médicis, et bien peu de constructions intéressantes datent, en Toscane, de la première moitié du *cinquecento* (1). Venise, au contraire, qui eut avec la papauté des démêlés assez retentissants, reste complètement en dehors de cet essai de centralisation ; c'est là qu'à la suite du siège de Rome se réfugieront de nombreux artistes, et c'est en Vénétie que Sanmicheli, Sansovino, puis après eux Palladio et ses élèves, vont créer pendant plus d'un siècle des écoles successives, dont l'influence sera au moins aussi importante en Europe que celle de la métropole romaine.

A Todi et à Montepulciano, dans les états pontificaux, deux édifices religieux construits dans les vingt premières années du siècle doivent pourtant retenir notre attention. Ce sont deux études de ce problème que nous avons déjà signalé

(1) Si nous exceptons, bien entendu, les œuvres des florentins, romains d'adoption, dont nous avons parlé précédemment, et une ou deux constructions telles que le *palais Bartoloni* et le beau *Marché neuf* de Bernardo del Tasso (1547. (*Pl.* 68.)

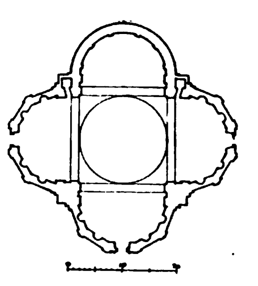


et qui a tant passionné les architectes de l'époque : l'église en croix grecque avec un dôme à la croisée. Une intéressante solution avait été proposée par Julien de Sangallo dans sa Madone *delle Carceri* à Prato (*Pl.* 7). Son frère, Antoine de Sangallo le Vieux, n'a fait qu'en améliorer la disposition dans son église de *Montepulciano* (1518); le tambour s'est élevé pour mieux dégager le dôme, et deux campaniles détachés (dont un seul a été achevé) sont venus compléter l'ensemble. L'intérieur est resté très analogue.



Église de Montepulciano.

A Todi, l'église de la *Consolazione* (1508), attribuée à Cola de Caprarole, est conçue un peu différemment. Les bras égaux de la croix sont constitués ici par quatre grandes absides dont les voûtes s'appuient sur la partie centrale, d'où émerge le tambour, surmonté d'un dôme de belle proportion. C'est une œuvre de la meilleure époque, pleine d'ampleur et de distinction ; on l'a parfois attribuée à Bramante comme tant d'autres édifices — mais peut-être Perruzzi y a-t-il collaboré plus ou moins.



Consolazione de Todi, plan.

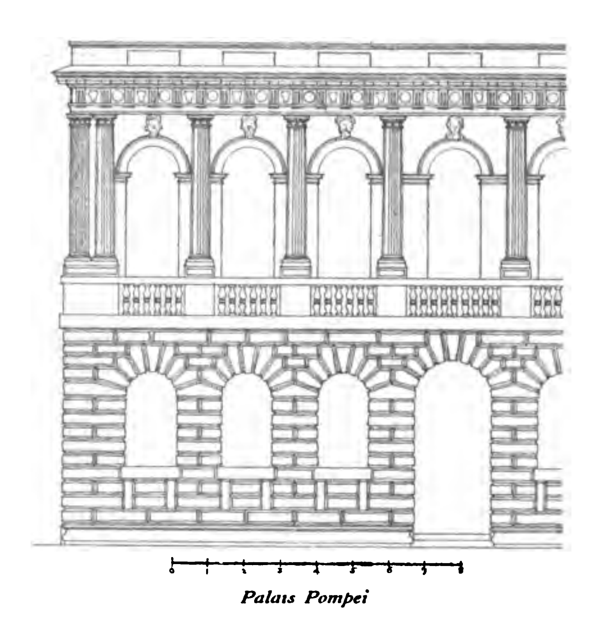
Le grand Sanmicheli naquit en 1484, dans un modeste village des environs de Vérone. Dès l'âge de seize ans, il travaillait à Rome, et savait s'y distinguer par son ardeur à étudier les monuments antiques. C'est ainsi que ses débuts

se firent dans les états de l'Eglise, à Orvieto notamment, où il dirigea quelque temps les travaux de la cathédrale, et à *Montefiascone,* sur la route de Viterbe, où il éleva l'église Sainte-Marguerite, construction à dôme octogonal qui ne fut d'ailleurs pas achevée. Il ne tarda pas à entrer au service du pape, qui l'employa exclusivement aux fortifications de ses états ; Sanmicheli acquit alors dans la pratique de l'architecture militaire une renommée qui le fit rechercher un peu partout, et qui l'amena à accepter, par la suite, les offres de la république de Venise. A Murano, au Lido, il eut à exécuter des travaux assez importants mais c'est à Vérone, sa ville natale, qu'il devait trouver l'occasion de déployer enfin tous ses moyens : comprises dans les fortifications de la ville, la *porte Neuve,* la *porte du Palio* surtout, élevée dès 1524, montrèrent à ses concitoyens qu'il n'était certes pas incapable d'aborder avec succès l'architecture civile ou privée. Il construisit alors le *palais Canossa,* puis les palais *Bevilacqua* (1527) et *Pompeï* (1530). Dans chacun de ces deux derniers, le soubassement s'accuse par des bossages, inspirés peut-être par l'ordre inférieur de l'amphithéâtre romain de Vérone. Le palais Bevilacqua (*Pl.* 54), plus délicat et plus riche, comporte une double ordonnance divisée par *travées rythmiques* à la manière de Bramante. L'étage supérieur, d'une élégance parfaite, présente un motif très analogue à celui qui, treize ans plus tard, sera adopté par Sansovino pour la Logette du Campanile, à Venise (*Pl.* 59). Plus robuste et plus simple, le palais Pompeï est l'un des édifices de la Renaissance qui semble inspiré le plus directement par les ruines des monuments romains. Sa fière ordonnance dorique est étudiée avec une aisance, une apparente facilité qui ne se retrouveront plus, même atténuées, que dans les compositions de Palladio.

Toutefois, en dépit des nombreuses constructions dont Sanmicheli a paré sa ville natale, ce n'est pas à Vérone qu'il faut chercher son chef-d'œuvre, mais bien à Venise, sur les bords du Grand Canal où se dresse, imposant et somptueux, l'admirable *palais Grimani* (*Pl.* 52). Peut-être aucun édifice ne donne-t-il, mieux que celui-ci, l'idée de ce

7

que peut être l'architecture de la Renaissance. Dans ce majestueux ensemble il n'est pas un détail, pas une imposte, pas une moulure qui ne soit inspirée de l'antique ; la disposition de ces éléments, la superposition des ordonnances, tout est emprunté aux plus belles compositions romaines. Et pourtant où est le monument qui pouvait livrer à l'architecte le secret de tant de puissance, de tant de richesse, de tant de distinction ? Sanmicheli s'élève



Palais Pompei

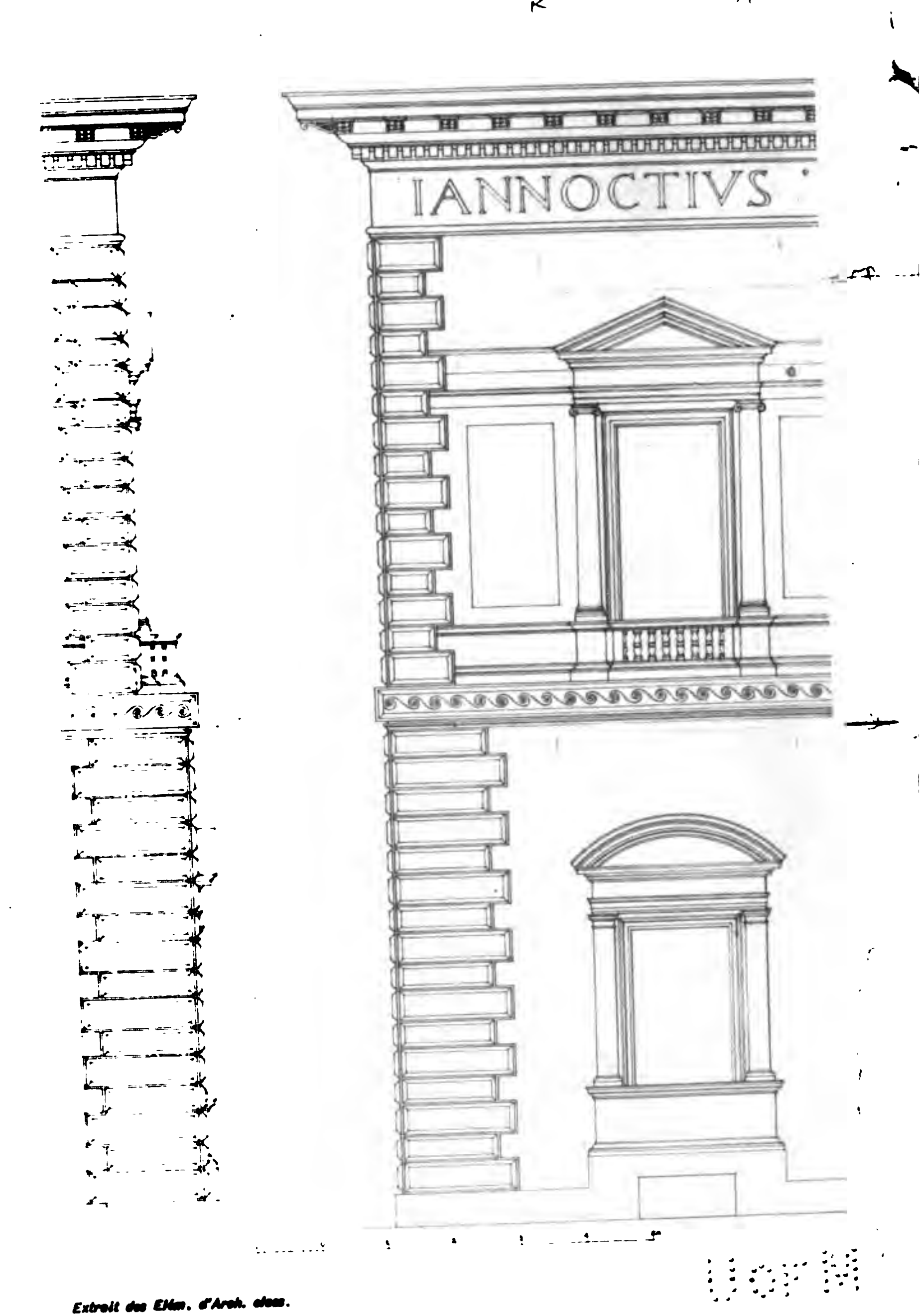
ici à la hauteur de Bramante et de Brunelleschi : il fait œuvre de créateur génial en croyant naïvement copier. Et cette façade, fortement caractérisée, n'en adopte pas moins, dans ses grandes lignes, le *parti* habituel des résidences de Venise... Ce palais qui, si l'on en croit Burckhardt, dépasse de beaucoup la *manière* vénitienne, « réalise cette expression de fête et de fantaisie que demande l'architecture du Grand Canal ». La galerie inférieure, selon lui, serait la seule, dans tout Venise, « qui ait une réelle dignité ». Si

VENISE



Cliché Naya

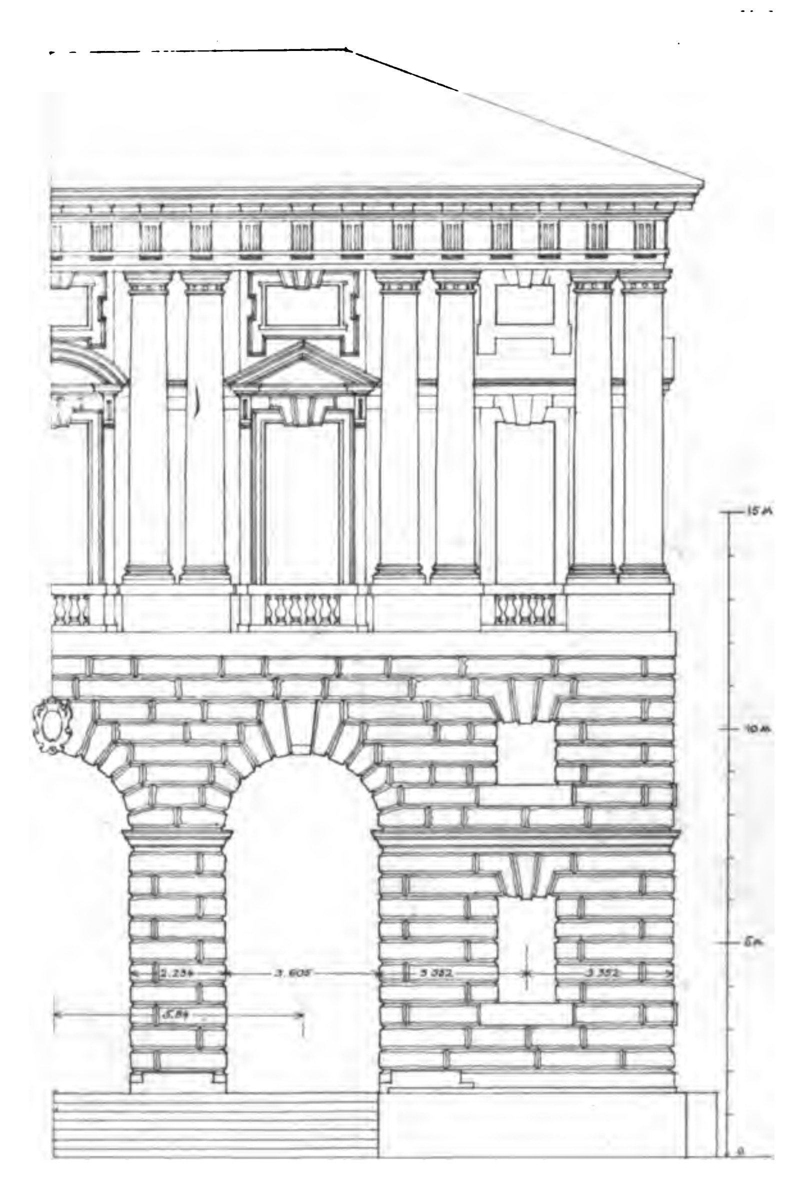
PALAIS GRIMANI



Extrait des Élém. d'Arch. class.

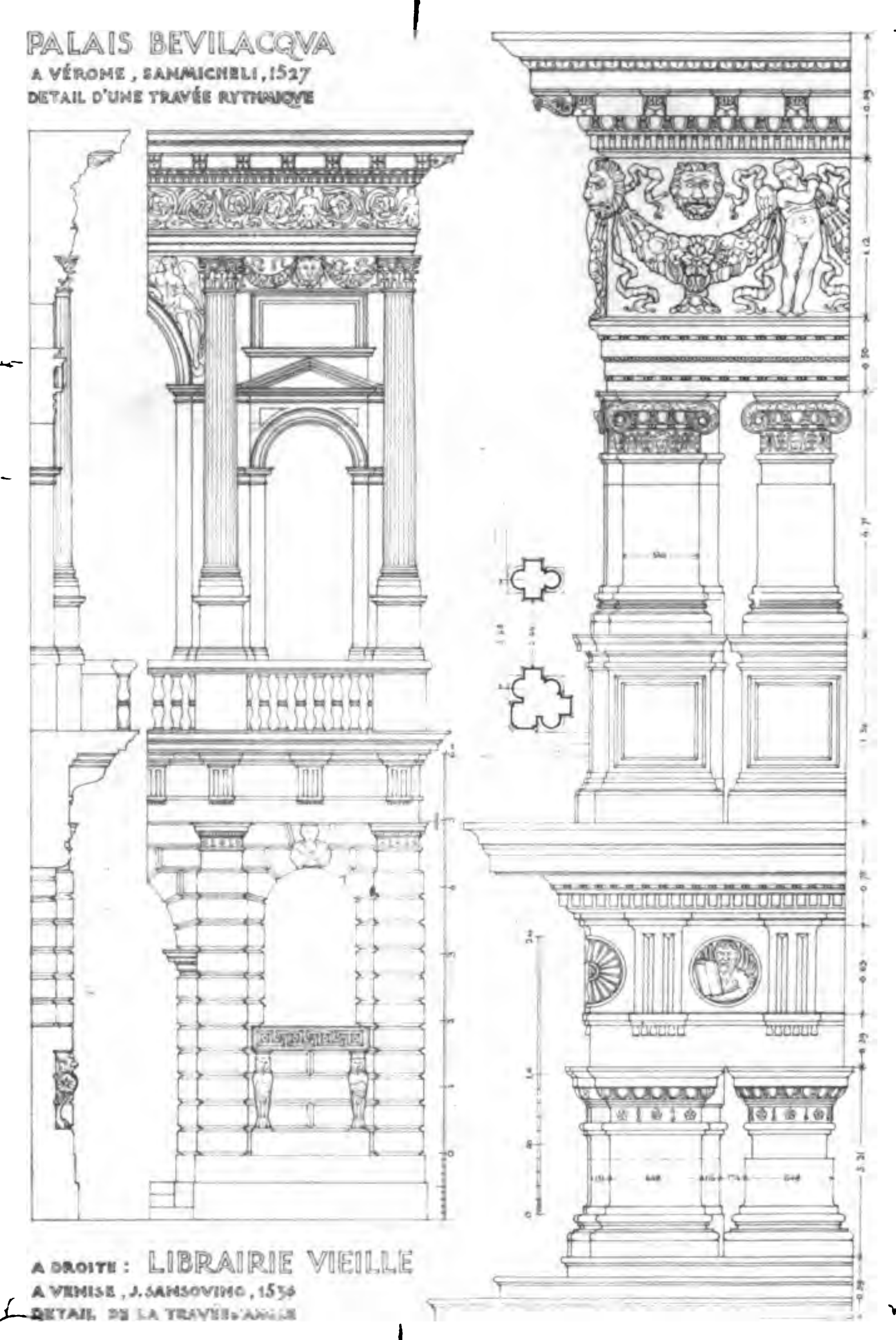
ANGLE DU PALAIS PANDOLFINI

VERONE



D'après un relevé de M. M. Galli

PALAIS DE LA GRAND GARDE VIEILLE



DÉTAILS PAR SANMICHELI ET SANSOVINO

l'on ne regarde à vrai dire que les soubassements, Longhena, un siècle plus tard, en imaginera de fort beaux (1). Mais il ne saura pas, comme Sanmicheli, y superposer des étages si parfaitement en harmonie avec l'ensemble. Ce palais, que le temps a respecté tout en le parant d'une belle patine, est certainement une des œuvres les plus fortes de cette époque. Entouré de constructions moins frappantes, il garde toute la valeur d'un enseignement : à la manière des maîtres tels que Peruzzi ou Sangallo, qui créaient avec leurs souvenirs toscans le type caractéristique du palais romain, le grand architecte de Vérone montre ici comment la manière romaine pouvait amplifier et ennoblir le parti déjà centenaire du palais vénitien.

C'est à Vérone qu'il faut chercher les dernières œuvres de Sanmicheli. Il commençait, en 1557, une église à dôme, la *Madonna di Campagna,* dans ce petit village suburbain de San Michele qui s'honore de l'avoir vu naître. Et il construisait, la même année, la *Chapelle Pellegrini,* dans l'église Saint-Bernardin ; c'est une composition assez pure, très étudiée quant aux détails, et qui présente, pour une chapelle circulaire, une solution compliquée peut-être, mais assurément fort classique.

Sanmicheli mourut en 1559. Il semble bien qu'à Vérone il ne soit pas mort tout entier si l'on considère l'œuvre capitale d'un de ses parents et élèves, Domenico Curtoni : le palais de la *Grand'Garde vieille* (1609). Voici une œuvre d'un mérite considérable, puissamment caractérisée, et qui produit sur place un effet impressionnant. Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'elle est presque inconnue chez nous : mais elle n'est certes pas appréciée à sa valeur pour une construction municipale d'une telle allure et d'une si belle franchise de parti (*Pl.* 53).

Résumerons-nous notre sentiment sur l'œuvre de Sanmicheli ? Il a possédé à un degré élevé les qualités multiples qui font le grand architecte ; sa connaissance de

(1) Ceux des palais Pesaro et Rezzonico (1650). (*Pl.* 78.)

l'antique et des maîtres qui l'avaient précédé était particulièrement étendue ; et ses travaux d'art militaire et de fortifications furent le prétexte qui lui permit de donner à ses compositions un cachet si spécial de personnalité. C'était, de plus, un convaincu. Un juge assez averti (1) a fait remarquer qu'ayant à peu près l'âge de Raphaël et ayant pu comme lui subir l'influence de Bramante, il a peut-être réalisé, en architecture, « ce que Raphaël eût fait s'il avait vécu plus longtemps ». C'est reconnaître à Sanmicheli une finesse, une sensibilité, une distinction dans la puissance, dont il a, en effet, donné des preuves bien des fois; nul hommage sans doute ne lui eût été plus précieux : aucun ne serait plus parfaitement motivé.

De même que Sanmicheli, le célèbre architecte et sculpteur Sansovino, dont les productions dominèrent pendant vingt années l'art vénitien (2), commença sa carrière à Rome. Jacopo Tatti, né en Toscane en 1477, ne prit le nom de *Sansovino* que pour honorer la mémoire de son maître (3), l'habile sculpteur florentin Andrea Sansovino (1460-1529), à qui l'on doit notamment les superbes tombeaux des cardinaux de la Rovère et Sforza dans l'église S. Maria del Popolo (4). Aidé de ses conseils et de son appui, il devint rapidement un sculpteur d'un rare mérite : car il est probable qu'il fut, à son époque, le seul qui pût le moins du monde porter ombrage au grand Michel-Ange : Vasari le reconnaît lui-même, et son témoignage peut être accepté, si l'on tient compte de son habituelle partialité en faveur du maître qu'il aimait. Mais il semble bien que, dès le début,

(1) Burckhardt.

(2) De 1530 à 1550. — Sansovino eut alors à Venise une renommée qui égala celle du Titien, né la même année que lui, mais qui vécut 99 ans.

(2) On sait que chez nous J. Hardouin prit le nom de *Mansart* pour une raison analogue.

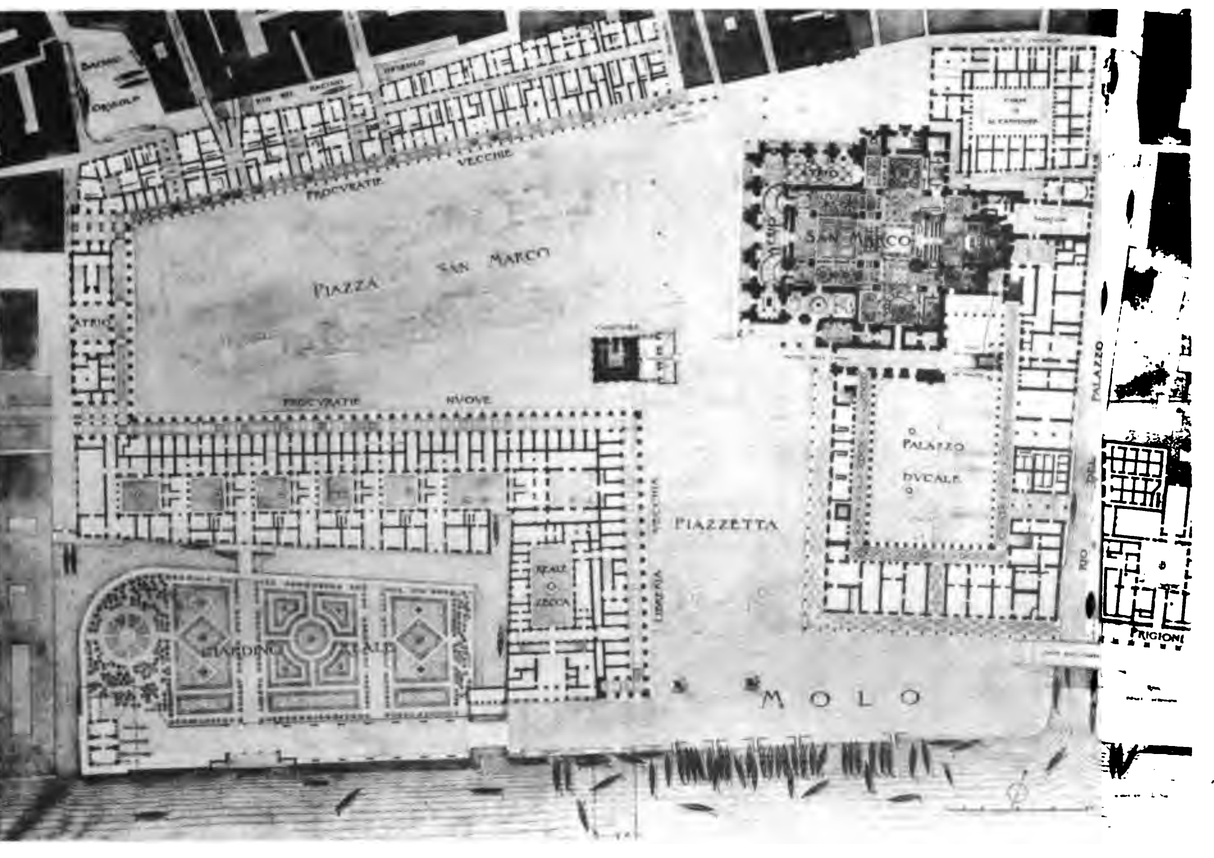
(4) Ces tombeaux, qui datent de 1505 et 1507, furent élevés sur l'ordre de Jules II. Le cardinal Ascanio Sforza était le fils du duc de Milan, et le pape avait eu avec lui des démêlés assez violents. Il ne lui en dédia pas moins ce monument, dit l'inscription, « en souvenir de ses vertus et oublieux de ses offenses »... *Contentionum oblitus* : toute la fierté du pontife est dans ces deux mots.



Cliché Alinari

PALAIS CORNER DELLA CA'GRANDE

VENISE



Extrait des Grandes Compositions

PLAN DES ÉDIFICES DE LA PLACE SAINT-MARC

VENISE



VUE PRISE DU CAMPANILE DE SAINT-GEORGES-LE-MAJEUR

et sans doute pour avoir été employé par Bramante, il se soit intéressé aux choses de l'architecture, puisqu'il proposait en 1516 au pape Léon X un projet pour l'achèvement de *San Lorenzo.* Les plans de Michel-Ange furent préférés aux siens comme à ceux de Raphaël, mais il eut plus de bonheur quand il s'agit d'élever à Rome, non loin du pont Saint-Ange, *l'église des Florentins* (1). Parmi ses œuvres on cite encore, à Rome, l'intérieur de *S. Marcel,* qu'il avait fallu reconstruire en 1519, et le palais (2) élevé vers 1520 pour Giovanni Gaddi, protecteur et ami de l'artiste.

La prise de Rome, en 1527, décida Sansovino à chercher à Venise une résidence plus tranquille. Le moment était bien choisi ; rapidement apprécié, il eut la chance, en quelques années, d'y construire un grand nombre de monuments importants.

Comme architecte, il faut reconnaître que, de nos jours, on a porté sur Sansovino les jugements les plus divers. Auteur de plusieurs édifices très célèbres, et notamment de cette *Librairie vieille* qui a toujours passé pour une des œuvres capitales de la Renaissance, il n'a pourtant pas échappé à des critiques fort sévères parfois. « Ce n'est « qu'avec hésitation, dit Burckhardt, que je range parmi « les grands architectes de la belle période le florentin San- « sovino. Tous les autres artistes de cette lignée ont tiré « leurs œuvres librement et avec grandeur des nécessités « inhérentes aux problèmes. Jacopo, au contraire, qui avait « passé la première moitié de sa vie au milieu des plus « sublimes monuments de Rome et de Florence, et qui, de « plus, avait étudié sous Bramante, s'est dans la suite, en « factotum de Venise, plié à tous les jeux et à tous les « caprices de la première Renaissance en cette ville, et « s'est employé à les éterniser (3). » Il convient sans doute

(1) Sansovino avait concouru cette fois avec Raphaël, Sangallo et Peruzzi. L'église fut exécutée plus tard par Sangallo, Michel-Ange, Della Porta. La façade, de 1734, est par Galilei.

(2) Palais Niccolini.

(3) Le *Cicerone.*

de juger Sansovino avec un peu plus d'indulgence. Sculpteur de grand talent, il a pu, en mainte occasion, faire passer le souci des éléments décoratifs, frises, bas-reliefs ou statues, avant celui de la pure proportion. Mais il y a tant de charme dans ces édifices où la main de l'artiste se retrouve dans la mouluration comme dans les moindres ornements, qu'on pardonne volontiers certaines faiblesses à l'auteur de tant d'œuvres plaisantes.

Sa première grande construction, à Venise, fut le *palais Corner* (1), qui date de 1532. Les uns pensent que « c'est la dernière œuvre de l'artiste où il y ait le sentiment romain des proportions »; d'autres, comme Vasari, vont jusqu'à le donner comme « le plus splendide palais de l'Italie ». D'autres enfin estiment, avec Ruskin, que c'est « l'un des édifices les plus froids et les plus mauvais du milieu de la Renaissance ». Il est juste de dire que Ruskin n'est pas très indulgent pour la Renaissance en général, dont le moindre défaut, à ses yeux, est sans doute d'avoir été catholique et latine (2). Mais le palais Corner (*Pl.* 55) est loin d'être une œuvre de tout premier ordre ; il ne semble y avoir aucun rapport entre le soubassement et les étages supérieurs, la corniche écrase la dernière ordonnance, et l'ensemble ne manque pas, en effet, de froideur. Les fenêtres d'angle du rez-de-chaussée forment toutefois un motif intéressant, bien approprié à une façade vénitienne.

C'est en 1536 que Sansovino produisit son œuvre maîtresse, cette *Librairie de Saint-Marc* (*Pl.* 58), qui fit à son auteur, avec la *Loge du campanile,* une réputation universelle, et le classa parmi les rares architectes dont le nom a pu devenir familier à quelques amateurs éclairés. La Librairie, elle non plus, n'a pas échappé à certaines critiques ; mais le monument se défend assez de lui-même. Si le motif des fenêtres du premier étage (3) est un peu com-

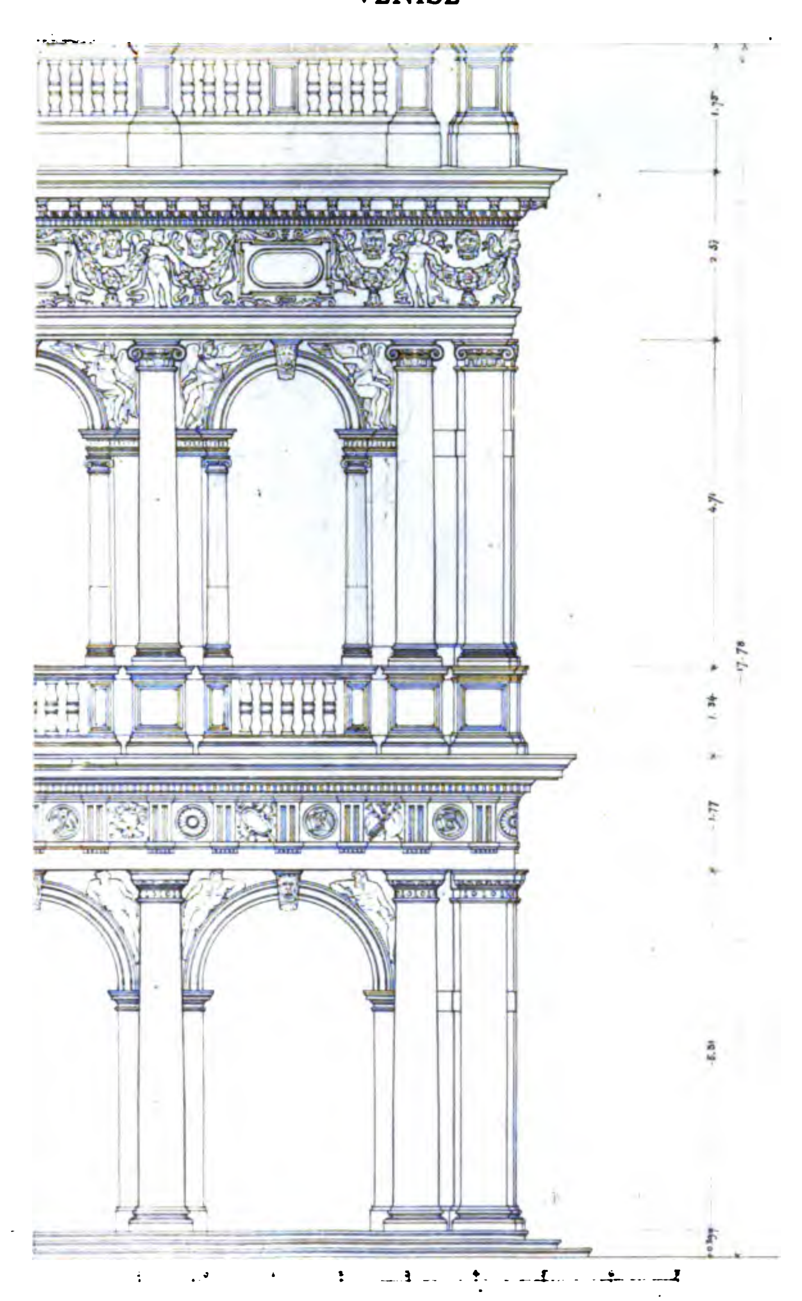
(1) C'est celui qu'on appelle palais Corner *della Ca' Grande.*

(2) Le palais Grimani, pourtant, a trouvé grâce devant lui : « Il n'y a pas une ligne fausse, dit-il, pas une proportion douteuse, du haut en bas de sa noble façade. »

(3) On peut noter que cet étage présente, treize années avant la Basilique de Vicence, le motif connu sous le nom de *motif de Palladio.*



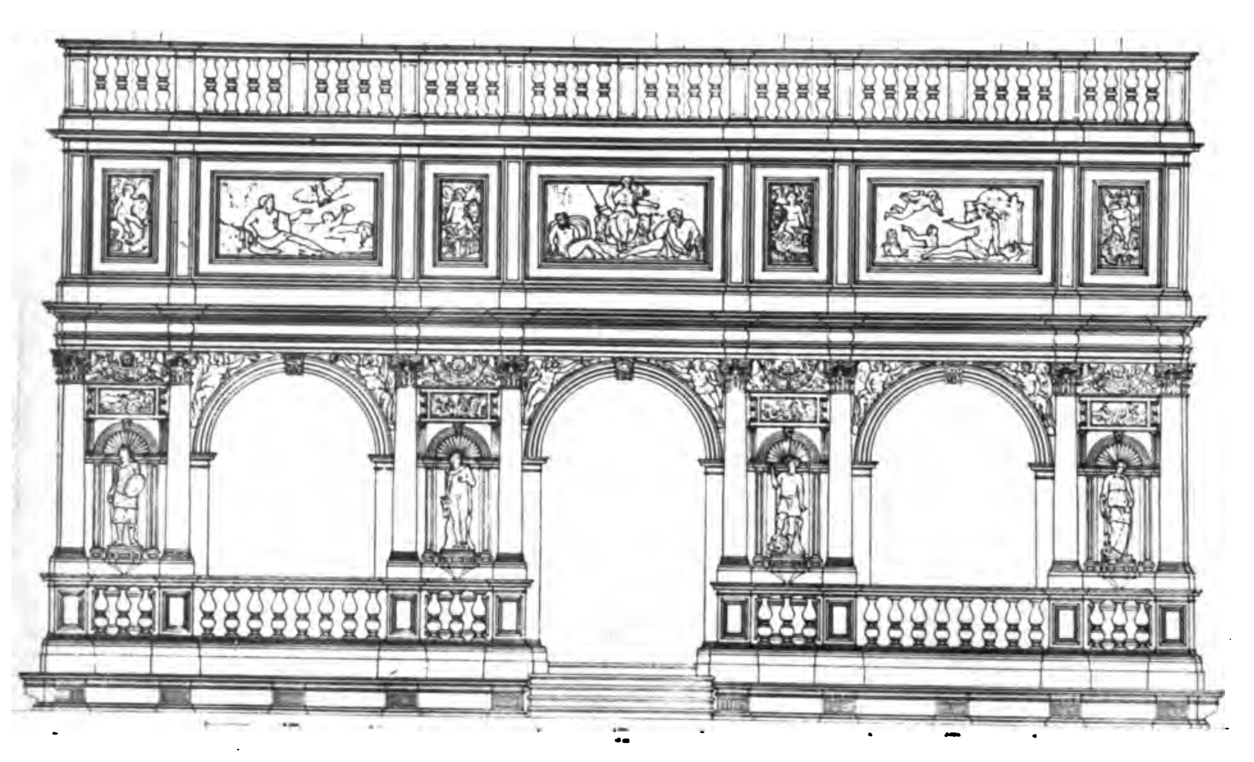
VENISE



Extrait des Elem. d'Arch. class.

TRAVÉE D'ANGLE DE LA LIBRAIRIE VIEILLE

VENISE



D'après un dessin de M. H. Jacquard

LOGGIA, AU PIED DU CAMPANILE DE SAINT-MARC

pliqué pour un entraxe de 3 m. 85 environ, si la hauteur des balustrades contribue à accuser ici un défaut *d'échelle,* le talentueux arrangement de l'entablement principal avec son admirable frise (1), la belle proportion de l'ordre inférieur, l'ajustement assez heureux des angles (2), enfin et surtout le grand effet de l'ensemble en font, à juste titre, un des édifices profanes de la Renaissance les plus connus et les mieux appréciés (Voir *pl.* 54).

La même année, Sansovino construisait, tout à côté, sur le Grand Canal, la Monnaie de Venise, la *Zecca,* monument beaucoup plus discutable et n'offrant qu'un médiocre intérêt. Il élevait ensuite l'église *S. Georges des Grecs,* qui est peut-être son meilleur édifice religieux (1538) et s'occupait de la décoration de la *Scala d'Oro,* l'escalier d'honneur du palais Ducal. Enfin il commençait, en 1540, la petite *Loggia* du pied du Campanile qu'il cisela, pourrait-on dire, tout entière de sa propre main (*Pl.* 59); inestimable joyau si l'on veut se borner à l'accepter pour ce qu'elle veut être : un décor agréable taillé dans les plus riches matériaux ; composition d'une valeur contestable si on la réduit à son parti général, et si on compare surtout la hauteur de l'attique à celle de la minuscule ordonnance composite. La travée *rythmique* est, du reste, assez heureusement ajustée et, vraiment, la valeur des éléments décoratifs est telle qu'on peut se laisser aller au plaisir d'admirer sans arrière-pensée, comme on ferait un reliquaire, en oubliant qu'il s'agit presque d'un monument.

Saint-Georges des Esclavons est une œuvre un peu plus tardive (1551). A cette époque, la renommée de Sansovino commençait à pâlir devant celle du maître de Vicence, qui devait doter Venise des églises du Redentore et de Saint-Georges le Majeur. Parmi les élèves de Sansovino on peut citer Alessandro Vittoria (1525-1608), l'architecte du palais *Balbi ;* Giovanni da Ponte (1512-1597), qui construisit les

(1) A rapprocher de la frise de la Farnesine, de Peruzzi (1506).
(2) En dépit de la licence que s'est permise Sansovino de ne pas *décrocher* les entablements sur la saillie d'un pilastre, saillie très faible d'ailleurs.

Prisons (1589) et le pont du *Rialto* (1588-1592); enfin, Ant. Contino, à qui l'on doit ce passage couvert reliant le palais ducal aux prisons, qui est si universellement connu sous le nom de *Pont des Soupirs*.

On voit que, pour des raisons politiques et sociales, c'est en Vénétie que l'on trouve, à la meilleure époque de la Renaissance, les monuments où se manifeste le plus dignement l'influence romaine. Plus tard, après la brillante carrière de Palladio à Vicence, ses élèves, tels que Scamozzi et Longhena, embelliront encore Venise de constructions, moins pures peut-être, mais plaisantes toujours et pleines de caractère et de vie. On pourrait ainsi, à la rigueur, diviser la Renaissance en trois centres artistiques : Florence, Rome, et la Vénétie. Mais tandis que la première de ces villes a brillé seule durant le quinzième siècle pour abandonner par la suite toute initiative en laissant Rome recueillir son héritage presque aussitôt, Venise aura possédé trois écoles parfaitement distinctes et qui ne se sont guère influencées l'une l'autre : celle des Lombardi au début, celle que nous venons d'étudier sous Sanmicheli et Sansovino, celle enfin de Palladio et de ses élèves, qui ne fut certes ni la moins brillante, ni surtout la moins féconde en enseignements.



ROME

[redacted]



COUR DE LA VILLA DU PAPE JULES III

FRASCATI



Cliché P. H.

LOGE DANS LE JARDIN DE LA VILLA MONDRAGONE

CHAPITRE VII

LA DÉCADENCE A ROME

L'INFLUENCE DE MICHEL-ANGE. — VIGNOLE ET DELLA PORTA. — LES GRANDES VILLAS. — LES MILANAIS. — LE BERNIN. — SALVI, GALILEI ET FUGA.

Nous avons déjà dit, au début de notre étude, que nous éprouvions quelque répugnance à nous servir de ce mot de *décadence* pour désigner, à Rome, la période florissante qui comprend la fin du seizième siècle et le dix-septième tout entier. Il est trop évident que la pureté du détail ne survécut guère à Vignole ; avides de choses nouvelles, les artistes qui lui succédèrent se crurent autorisés par la hardiesse, la liberté de Michel-Ange à risquer en architecture les plus dangereuses innovations. Mais cette époque a produit vraiment trop de grandes choses pour la condamner, dans son ensemble, sans hésitation et sans regret. Les aberrations d'un Borromini de doivent pas fermer nos yeux au mérite d'artistes tels que Domenico Fontana, Flaminio Ponzio ou le Bernin, ni surtout au talent fait de facilité, de verve et d'abondance des architectes de la génération suivante tels que Fuga, Galilei ou Niccola Salvi. Il y a, jusque dans leurs œuvres les plus contestables, de telles qualités d'imprévu, de mouvement, et de vie, qu'on peut dire des meilleurs artistes de ce temps qu'ils ont, encore assez souvent, haussé ce talent jusqu'à s'approcher du génie, — sans l'atteindre ; il leur en reste de l'audace, de la grandeur, et parfois un peu de folie. Ce serait une erreur de croire qu'ils ont cessé pour cela de s'inspirer des leçons du passé, mais ils se sont attachés plus particulièrement aux exemples qui présentent un *certain* caractère. « Les artistes, dit M. Bertaux, ne « recherchent plus guère, parmi les souvenirs de l'antiquité, « la beauté, qui était grecque ; ils veulent la grandeur

« imposante et énorme, qui est romaine et impériale. L'in-
« fluence de Michel-Ange et les entreprises de Sixte-Quint
« préparent la victoire d'un art qui sera plus *romain* que
« l'art de Raphaël, de même que l'art des Antonins, avec
« ses palais et ses thermes, avait été plus romain que l'art
« classique et attique du temps d'Auguste (1). »

C'est, en effet, à Sixte-Quint et à Paul V Borghèse — on l'a fait remarquer bien souvent — que Rome doit en majeure partie l'aspect qu'elle a conservé de nos jours. Si nous exceptons les constructions officielles élevées depuis 1870 par la Rome de l'Unité italienne, — avec les deux grandes *percées* qui lui ont assuré la circulation indispensable à une capitale moderne — la plupart des églises et des palais, les maisons mêmes, érigent le long des rues, et dans des quartiers entiers, des façades du commencement du dix-septième. Il y a là des œuvres de valeur extrêmement inégale : du mauvais, parfois du pire, mais aussi de l'excellent. S'inspirant des ensembles romains comme les forums impériaux plutôt que de tel monument datant d'une époque de grande pureté, les architectes retrouvèrent alors un sens depuis longtemps oublié, celui de l'air et de la lumière, le sens des espaces en un mot, qui sera peut-être, sur la Renaissance, le seul véritable progrès des temps modernes (2). C'est lui, par exemple, qui assurera à Saint-Pierre un parvis d'une ampleur satisfaisante, digne de donner accès à la cathédrale du monde chrétien.

Nous aurions mauvaise grâce, en France, à nous plaindre de l'extrême liberté qui règne dans les compositions italiennes de l'époque : quand une école d'art, sous l'influence de quelques maîtres, paraît décidée à s'inspirer directement d'une autre, il y a tout profit pour elle à ce que cette dernière ait produit ce qu'elle pouvait donner. Le siècle de Louis XIV a su tirer un merveilleux parti de motifs parfois

(1) Rome III, ch. VI.

(2) Nous ne croyons pas qu'on ait suffisamment insisté sur ce caractère spécial à l'architecture de la décadence romaine. Nous avons eu le plaisir de retrouver cette idée, à plusieurs reprises, dans l'ouvrage déjà cité de M. A. Maurel: *Petites villes d'Italie.*



contestables, en les réétudiant avec le goût et la mesure qui n'ont presque jamais manqué chez nous. Et malgré tout le prix des œuvres de Bramante, il y avait plus à glaner après Palladio qu'après lui.

Michel-Ange, le premier, laissa voir dans ses compositions une double tendance qui devait mener ses continuateurs aux erreurs de principe qui leur ont été âprement reprochées ; il parut d'abord ne plus considérer les éléments d'architecture que comme de simples motifs décoratifs, sans s'inquiéter de leur rôle dans la construction : si un fronton peut s'expliquer sur une fenêtre par le désir de rejeter les eaux de part et d'autre de la baie, un décrochement dans ce fronton ne s'explique plus. Et, d'autre part, le grand artiste ne résista jamais à son goût prononcé pour l'*énorme* (1). Ce sont bien là les deux caractéristiques de l'époque dont nous allons nous occuper.

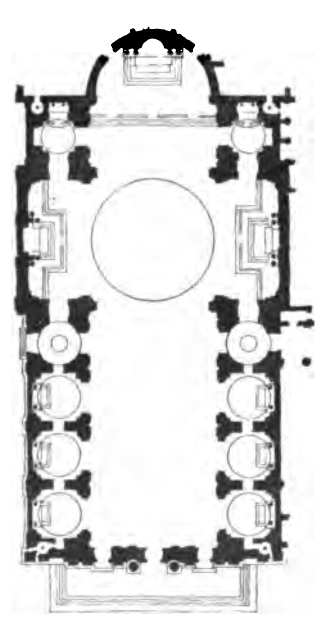
C'est le propre de toute classification de comporter, en matière d'art, une grande part d'arbitraire : le premier des architectes de la décadence, Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) est peut-être l'artiste le plus purement classique que la Renaissance ait produit. Mais, de trente-deux ans plus jeune que Michel-Ange, il appartient à la génération qui l'a suivi, et comme auteur du *Gesu* — l'église mère de l'ordre des Jésuites (2) — il est en architecture religieuse le créateur du style qui porte leur nom, et auquel se rattachèrent, plus d'un siècle durant, tant d'églises fondées par leur puissante compagnie, en Italie, en France et ailleurs. D'une grande simplicité de lignes et de parti, ce bel édifice est décoré, avec une somptuosité incroyable, de tout ce que l'art, joint à la richesse des matériaux, peut ajouter à l'intérêt de l'architecture. C'est un exemple assez heureux d'un des effets les plus frappants qui soient : celui d'une décoration extrêmement brillante appliquée à des motifs

(1) Voir Anderson, ch. VI.

(2) Commencée en 1568 et achevée seulement en 1675. L'ordre des Jésuites avait été reconnu en 1540 par le pape Paul III. L'église fut construite aux frais du cardinal Alexandre Farnèse, deuxième du nom.



fort simples, mais d'une parfaite proportion. On retrouve quelque chose de cette impression dans une des dernières œuvres de Vignole, l'église *Sainte-Marie des Anges,* située au bas de la montagne d'Assise (1569), où la grande nef, percée d'arcades doriques toutes blanches, sans la moindre trace d'ornements, laisse apercevoir, entre ses piédroits, éclairées en demi-jour, les chapelles des bas-côtés parées d'une décoration luxueuse et chaudement colorée. Le plafond du *Gesu* par Baciccio, devait lui aussi faire école ; c'est sans doute l'un des premiers exemples de ces tumultueuses compositions où les nuages et les figures ailées sortent du cadre pour empiéter sur l'architecture, en portant au besoin une ombre factice sur certaines parties (1); nous retrouverons ces effets un peu mélodramatiques à la chapelle du château de Versailles. La façade du Gesu n'est pas de Vignole, mais bien de son élève Giacomo della Porta. Au-dessus du portail principal on trouve déjà un motif comportant deux frontons l'un dans l'autre ; et cela, le maître ne l'eût probablement pas fait.

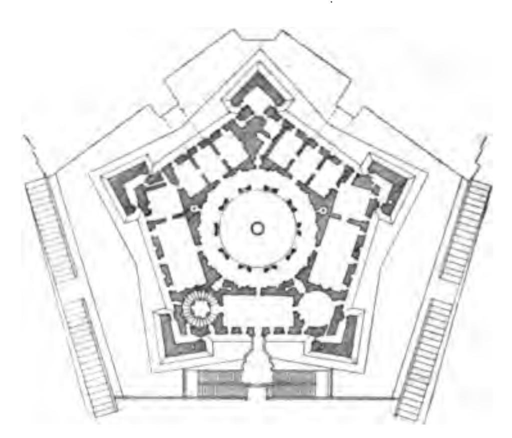


Plan de l'église du Gesu, a Rome.

A vrai dire, le talent de Vignole ne semble pas s'être toujours librement et entièrement développé. Travailleur modeste et consciencieux, artiste aux goûts très classiques à un moment où on commençait à viser surtout à l'effet, on peut dire qu'il ne vint pas à son heure et qu'il naquit un

(1) Le plafond du père jésuite Pozzo, à Saint-Ignace, est à la fois le chef-d'œuvre du genre et celui de ce maître perspecteur.

quart de siècle trop tard : né pour dessiner aux côtés d'un Bramante, les hasards de la vie firent de lui le sous-ordre de Michel-Ange (1). Jamais deux talents plus divers ne furent moins désignés pour s'entendre : Vignole ne pouvait subir, de la part du maître, que des influences trop contraires à son tempérament pour qu'il lui fût possible d'en tirer le moindre profit. Il n'est guère douteux qu'il travailla au Palais Farnèse en même temps que lui, à la mort d'Antoine de Sangallo, et c'est là sans doute qu'il connut le cardinal Alexandre (2), neveu de Paul III, qui devait lui confier, en 1547, la construction de son *château de Caprarole*. Cette vaste résidence, bâtie sur un plan pentagonal, à la manière d'une forteresse dont le soubassement figure les bastions, domine de sa fière silhouette et de ses beaux jardins un petit village de montagne situé à cinquante kilomètres au nord de Rome, dans la direction de Viterbe. La façade à triple ordonnance, aux détails finement étudiés, rappelle assez le style de Bramante ; une cour circulaire dégage les appartements vers l'intérieur, et ce serait le chef-d'œuvre de Vignole s'il ne paraissait certain, malgré le dire de Vasari,



Plan du Palais Farnèse à Caprarole.

(1) Il y a bien sous le portique de la Chancellerie une porte surmontée d'une *mezzanine* (qui se retrouve au palais Farnèse) et où la main de Vignole se reconnaît sans hésitation. Mais ce travail est forcément bien postérieur à Bramante, qui mourut alors que Vignole n'était encore âgé que de sept ans. C'est du reste Vignole qui ajusta sur la façade de la Chancellerie la porte classique de l'église *S. Lorenzo in Damaso*.

(2) Deuxième du nom.

que c'est à lui qu'on doit attribuer également la *villa du pape Jules III*, élevée en 1550 non loin de la porte du Peuple (1). Il est bon de faire remarquer ici combien les architectes de ce temps paraissaient modifier l'esprit de leurs compositions sitôt qu'ils construisaient en dehors de l'enceinte de Rome ; il n'y a aucun rapport entre la pureté classique, un peu froide, de certaines ordonnances de Vignole, et les détails très librement conçus des jardins et du *casin* de Caprarole. A la villa du pape Jules, (*Pl.* 60), le plan se développe, à l'intérieur, le long d'une cour et d'une colonnade semi-circulaires précédant un casin et une petite *nymphée :* ces artistes avertis ont compris que la fantaisie peut convenir parfaitement aux décors de plaisance qui font le charme d'une résidence passagère, tandis qu'on doit réserver des lignes calmes et pures aux constructions habitées toute l'année, dont il faut ne point se lasser. Ce rapport de l'architecture des villas suburbaines à celle des palais romains est l'un des plus précieux enseignements d'un siècle qui ne nous les a guère ménagés (2).



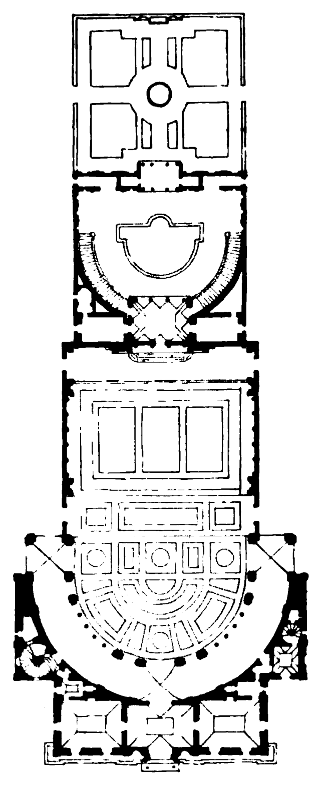
Porte du Palais Farnèse a Caprarole.

On sait que Vignole est surtout universellement connu pour son *Traité des cinq ordres,* travail exécuté à la demande d'une Société d'archéologues comme commen-

(1) Au nord de Rome.

(2) Parmi les détails de Vignole qui sont à juste titre devenus classiques, citons, à Caprarole, la porte d'entrée, et la fenêtre de l'ordonnance ionique; à la villa du pape Jules, la belle fenêtre à bossages du rez-de-chaussée, et aux extrémités de la façade son arrangement fort simple avec une mezzanine.

taire à une traduction de Vitruve : car cet architecte romain, de valeur fort contestable, fut considéré comme une sorte d'oracle par toute une génération du fait qu'il est le seul critique de l'antiquité dont les œuvres nous soient parvenues. Le traité de Vignole, infiniment supérieur à son modèle. nous présente une sorte de moyenne établie pour les divers ordres d'après des exemples excellents. Lui-même ne s'astreignit nullement à appliquer toujours les règles qu'il semblait ainsi édicter : son ouvrage, consciencieux et précis, restera un document inappréciable tant qu'il y aura une architecture latine employant les éléments romains.

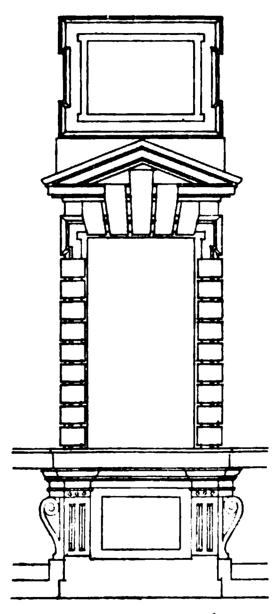


Plan de la villa du Pape Jules III

Vignole eut à diriger, à partir de 1564, les travaux de la basilique Saint-Pierre. Nous avons vu que sa collaboration se borna aux dômes secondaires, d'une silhouette agréable et du reste très purement étudiés. Pour la famille Farnèse, il décora les jardins du Palatin, dont le beau portail, donnant sur le forum romain, a disparu, de nos jours, lors du déblaiement de la maison des Vestales. Le palais Farnèse, à Plaisance, est aussi construit d'après ses plans (1558). Il convient de citer encore, parmi ses œuvres, la *chapelle Saint-Andrea,* petit édifice d'un esprit très antique élevé en 1550 non loin de la villa du pape Jules, la *porte du Peuple* (1561), agrandie plus tard par le Bernin, et les deux portiques donnant accès, au haut des degrés du Capitole, à la roche Tarpéïenne et au couvent de l'Ara-Cœli. (Voir p. 115.)

Il ne faut pas oublier, enfin, de rappeler la collaboration de Vignole à la charmante *villa Lante* (1), à Bagnaïa, près de Viterbe, et aux beaux portiques de la *villa Mondragone* (2), sur la pente des coteaux de Frascati (*Pl.* 60).

Cette architecture des villas suburbaines est précisément une des formes les plus caractéristiques de l'art romain dans la seconde moitié du *cinquecento.* A parcourir les allées ombreuses de leurs jardins toujours verts, on conçoit que l'aristocratie éclairée de cette époque n'exigeait pas seulement de ses architectes des palais avant tout majestueux et hautains ; on comprend qu'elle appréciait sans doute mieux ces fraîches résidences, décorées avec moins de solennité que de fantaisie et de goût. Nous avons dit que les maîtres du temps savaient modifier ce goût suivant les circonstances et les lieux : une fois de plus le souvenir de la Florence de Cosme et de Laurent de Médicis venait s'imposer aux Romains de la Renaissance, pour qui Peruzzi, dès 1506, avait créé à la *Farnesine* le premier type de ces petites maisons, ou *casins,* dont les salles, ornées de stucs délicats, semblaient moins faites pour servir à l'habitation du maître que pour abriter le précieux



Fenêtre et Mezzanine a la villa du Pape Jules III.

(1) Elevée par le cardinal Gambara en 1566 et terminée par le cardinal Montalto.

(2) Cette collaboration est moins certaine. La villa elle-même est de Fl. Ponzio et date de 1574 ; Vignole, mort en 1573, a pu cependant fournir au cardinal Altemps le dessin de ces portiques, ou les exécuter avant le bâtiment principal.

ROME



VILLA MÉDICIS

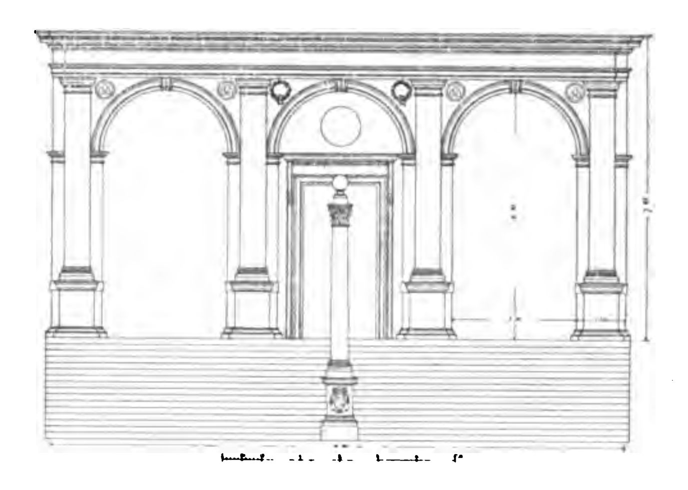


Cliché P. H.

VUE PRISE SOUS LA LOGE DE LA VILLA

butin arraché aux fouilles récentes, et pour tenir lieu de temples modernes à tout l'Olympe des dieux ressuscités.

La première, la plus célèbre de ces villas, fut construite en 1540 par Annibale Lippi pour le cardinal Ricci de Montepulciano. Achetée un demi-siècle plus tard par la famille Médicis, on la désigne aujourd'hui sous son nom (*Pl.* 61). Il est probable que Pirro Ligorio a collaboré avec Lippi pour l'agencement de son agréable façade, richement décorée de frises et de fragments antiques. C'est bien le même esprit



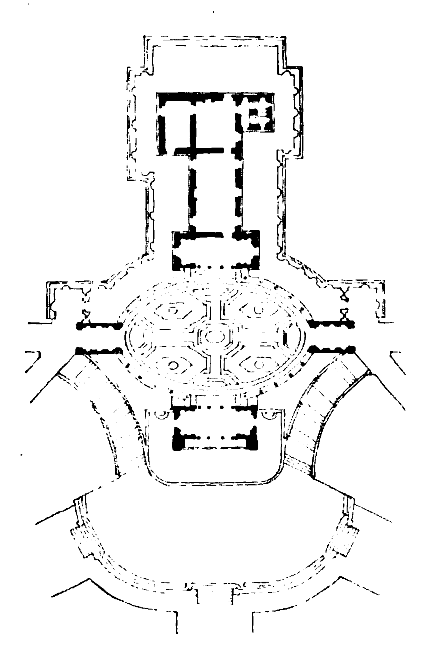
Vue d'un des portiques du Capitole par Vignole.

qu'on retrouve au charmant casin du pape Pie IV, construit par Ligorio dans les jardins du Vatican et connu sous le nom de *Villa Pia* (1560). (Voir page 116.)

Les motifs délabrés et le beau parc de la *villa d'Este* (1), dont le plan bien connu est un exemple typique de composition à flanc de coteau (*Pl.* 63), retiennent encore à Tivoli ceux des visiteurs que n'effraie pas la prenante mélancolie des ruines dans un jardin laissé à l'abandon ; la petite loge

(1) Construite en 1549 par le même Ligorio pour le cardinal Hippolyte.

du perron, exécutée en pierre, est encore en bon état, mais il reste peu de chose des stucs, rongés peu à peu par l'humidité des cascades, des fontaines et des jets d'eau. Il est bien difficile de se faire une idée de ce que pouvait être cette villa quand ces stucs, à l'état de neuf, y faisaient autant de taches claires sur le feuillage des arbustes taillés, et quand les pins et les cyprès, quand toute la végétation, ne venaient pas intercepter encore la perspective des terrasses superposées (*Pl.* 62).



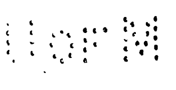
Plan de la villa Pia au Vatican

Les habitations de plaisance se multiplièrent par la suite, soit aux portes mêmes de Rome, soit plus loin, sur la pente des monts Albains. C'est là que Giac. della Porta élevait, en 1598, la *villa Aldobrandini* (*Pl.* 63). La villa *Doria Pamfili,* non loin de Rome, est une composition de l'Algardi : c'est une œuvre beaucoup plus récente, qui ne date que de 1644. Plus d'un siècle plus tard encore, l'architecte Marchionni (auteur de la Sacristie de Saint-Pierre) construisait, non loin de l'emplacement des anciens jardins de Salluste, la villa du cardinal Albani (1760).

L'élève de Vignole, qui lui succéda dans les travaux de Saint-Pierre et qui prit une part active à l'exécution du dôme, Giacomo della Porta (1541-1604) subit évidemment bien plus que son maître l'influence des œuvres de la vieil-

TIVOLI

JARDIN DE LA VILLA D'ESTE



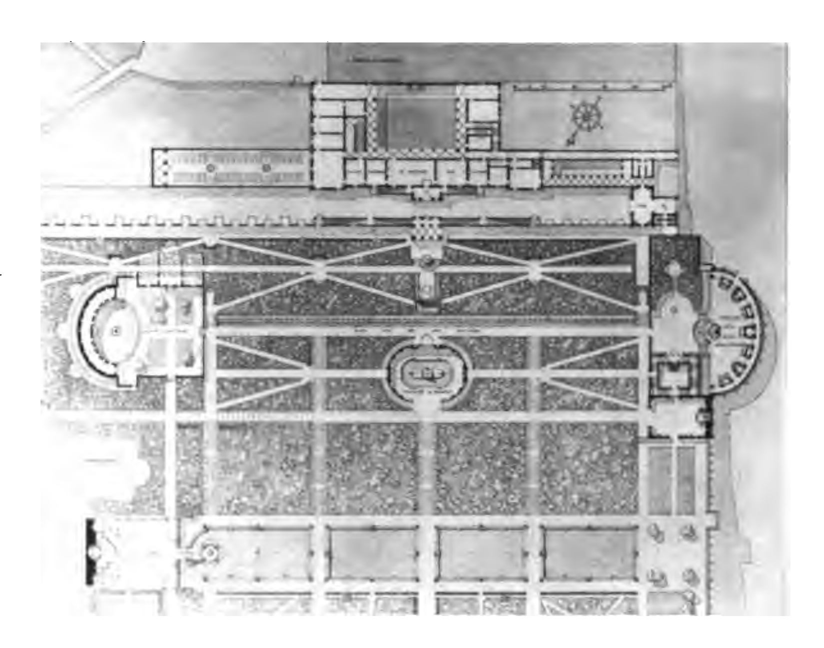
FRASCATI



Cliché Kessing

NYMPHÉE DE LA VILLA ALDOBRANDINI





PLAN DE LA VILLA D'ESTE, A TIVOLI



Extrait des Grandes Compositions

VILLA ALDOBRANDINI, A FRASCATI



lesse de Michel-Ange. Il est facile de discerner dans ses compositions à la fois une simplicité de lignes, qui ne peut être due qu'à l'enseignement de Vignole, et une complication de détail, assez inutile, où se trahit l'imitation du grand artiste florentin. Le collège de la *Sapienza* (1576) fut, d'ailleurs, exécuté par Della Porta sur des plans commencés par Michel-Ange. Nous avons déjà dit que la façade de l'église du *Gesu,* que Vignole laissa inachevée en 1573, était aussi l'œuvre de son élève. C'est à Della Porta qu'on doit encore la façade de *Saint-Louis des Français* (1589), composition correcte, mais insignifiante et peu caractérisée. Gênes possède de lui un monument plus important : la grande église de l'*Annunziata* (1587), décorée avec une somptuosité qui se souvient de l'intérieur du Gesu, et qui, malgré de certaines faiblesses, mérite bien de retenir l'attention : on y devine sans peine l'esprit qui sera, au dix-septième siècle, celui du style jésuite français. Rappelons enfin que Della Porta construisit, en 1598, à Frascati, le vaste bâtiment d'habitation de la villa Aldobrandini.

Malgré sa collaboration à l'achèvement de Saint-Pierre, Della Porta n'a pas été, à une époque où s'exécutaient partout de grands travaux, ce que nous appellerions aujourd'hui l'architecte *officiel.* C'est un autre artiste, Domenico Fontana (1543-1607), qui sut gagner la confiance de Sixte-Quint, et qui la justifia dans une certaine mesure par une infatigable activité et une facilité surprenante à réaliser, pour ainsi dire sans délai, les plus vastes projets du pontife (1). Qu'on veuille bien se rappeler que Sixte-Quint — dont la légende a tenu à faire un ancien pâtre de troupeaux — n'a régné que de 1585 à 1590 : que dans cette courte période de cinq ans Rome se développa peut-être plus qu'elle ne l'avait fait depuis le début du siècle ; qu'au Vati-

(1) Fontana avait d'ailleurs collaboré, avec Della Porta, aux travaux de Saint-Pierre.



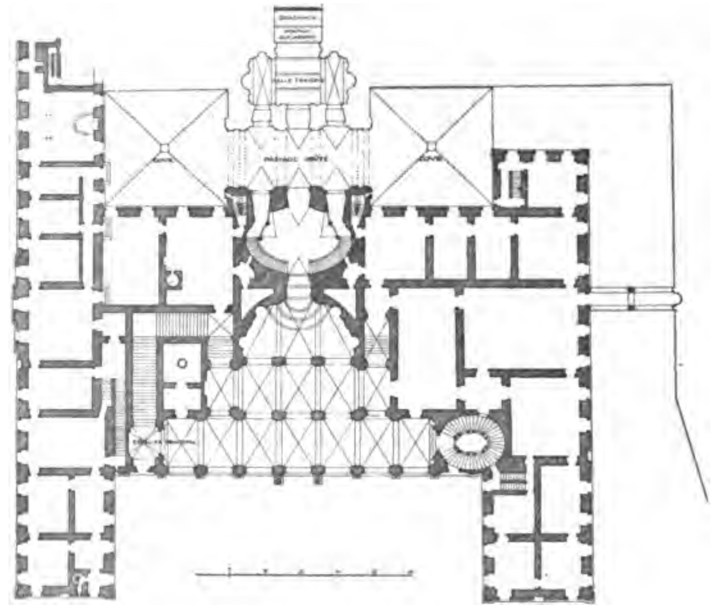
can, on éleva le palais, destiné à la résidence papale, dont la masse quadrangulaire domine la colonnade du Bernin (*Pl.* 47); que les deux longues galeries de Bramante, joi-



Plan de Sainte-Marie-Majeure à Rome.

gnant le Belvédère aux *Stanze,* furent, dès 1588, reliées en leur milieu par un bâtiment transversal qui devint la *Bibliothèque du Vatican ;* qu'au *Latran* et au *Quirinal* on construisit en hâte deux énormes palais destinés eux aussi à la résidence des papes ; qu'une chapelle richement décorée,

une nouvelle Sixtine, fut élevée à Sainte-Marie-Majeure pour célébrer la mémoire du pontife ; que reprenant à son compte une idée de Jules II, Sixte-Quint fit tracer le plan d'un nouveau quartier de Rome (le *Borgo Felice*), et ouvrit — comme Jules II la via *Giulia* — la *via Sistina*, qui joint l'Esquilin au Pincio ; que de grands travaux d'édilité furent entrepris, que deux aqueducs antiques furent entièrement



Plan du Palais Barberini.

restaurés (1) et que plus de vingt-cinq fontaines furent distribuées un peu partout ; enfin que plusieurs obélisques antiques, et entre autres celui de la place Saint-Pierre, furent dressés à la gloire du catholicisme triomphant... Tout

(1) Ces aqueducs, et celui qui existait, assurent encore avec abondance à la capitale moderne une eau très pure qui n'est pas sans contribuer beaucoup à sa salubrité.

cela fut, en cinq années, l'œuvre du pontificat de Sixte-Quint — et c'est aussi l'œuvre de Fontana.

Après la longue et brillante liste des maîtres florentins et toscans, voici venir, du reste, le règne des architectes lombards. Fontana et Maderna son neveu, le fantasque Borromini lui-même, rival du cavalier Bernin, les trois Lunghi, Ponzio, l'Algardi, sont originaires du Tessin ou des plaines du Milanais. En ce qui concerne Carlo Maderna (1556-1639) son œuvre la plus importante est évidemment l'achèvement de la nef et de la façade de Saint-Pierre, que nous avons appréciée plus haut comme une composition sans caractère, d'un médiocre intérêt. La décoration du vestibule témoigne de qualités plus réelles ; Maderna s'y montre, d'ailleurs, adepte convaincu de l'architecture mouvementée de Michel-Ange tout comme au *palais Mattei* (1616) et à l'église *Sainte-Marie de la Victoire* (1). Il est l'un des auteurs du *palais Barberini* et de l'église *Saint-André de la Vallée ;* la grande fontaine Pauline, d'autre part, l'*Acqua Paola* du Janicule (1611) est due à sa collaboration avec Domenico Fontana (*Pl.* 64). Quant à Flaminio Ponzio (1570-1620), il y a lieu de retenir surtout parmi ses œuvres le *palais Sciarra* (1600), dont le porche est devenu classique ; la *chapelle Borghèse*, à Sainte-Marie-Majeure, sépulture du pape Paul V (2) ; enfin la façade de l'église *Saint-Sébastien,* située non loin des portes de Rome, sur l'antique Voie Appienne. Ce dernier travail (1612) fut exécuté avec la collaboration de Vasanzio.

Désireux sans doute de laisser à la postérité, comme Léon X ou Jules II, le souvenir d'un protecteur des arts, Urbain VIII Barberini chercha d'abord un artiste assez puis-

(1) Où se trouve la sainte Thérèse du Bernin.

(2) Cette chapelle est une réplique, plus purement étudiée, de la chapelle Sixtine de D. Fontana. Elle fut construite vers 1611.



ROME



FONTAINE DE L'ACQUA PAOLA



Cliché Alinari

LA SCALA REGIA, AU VATICAN



sant, et d'un talent assez diversifié, pour être le Raphaël ou le Michel-Ange de son pontificat. Le sculpteur napolitain Lorenzo Bernini (1599-1680), artiste très inégal mais capable de s'élever parfois jusqu'à des conceptions tout à fait remarquables, fut investi par lui d'une sorte de surintendance qu'il devait conserver à Rome pendant de longues années. Dès l'âge de dix-huit ans, ce prodigieux improvisateur se faisait connaître par le groupe d'Apollon et Daphné, qui est resté au casino Borghèse. Nous avons déjà dit que, comme architecte, son œuvre maîtresse restera la colonnade de la place Saint-Pierre (1629-1667); son intervention dans l'église même fut sans doute infiniment moins heureuse. Toute la décoration emphatique et dénuée d'échelle qui masque pour nous la belle proportion de la nef, le baldaquin énorme, tant de détails dont le moindre défaut est un manque de calme choquant dans un édifice de ce caractère, sont dûs à la main du Bernin. Aux grands appartements du Vatican, qu'il s'agissait de terminer en vue de la réception des ambassadeurs et des princes étrangers, sa verve un peu théâtrale sut s'exercer dans de plus favorables conditions. Il décora la *Salle Ducale,* mais créa surtout l'escalier d'honneur, la *Scala Regia* (*Pl.* 64), immense vestibule à berceau rampant, dont la perspective est augmentée encore grâce à l'artifice un peu puéril qui consiste à en avoir rétréci la largeur en diminuant progressivement les éléments.

On doit également au Bernin l'achèvement du palais Barberini et la construction du palais de *Montecitorio ;* la fontaine de la place Navone, composition tourmentée rappelant un peu l'énorme « trône de Saint-Pierre », fut aussi élevée d'après ses plans. Sa renommée, comme architecte et comme sculpteur, était telle vers 1665 que Louis XIV n'hésita pas à l'appeler à Paris, à grands frais, afin d'obtenir de lui un projet pour l'achèvement de la façade du Louvre, vis-à-vis de Saint-Germain-l'Auxerrois. Le chevalier Bernin (1) fut reçu à Versailles avec le céré-

(1) Le Bernin avait le titre de chevalier du Christ.

monial réservé aux ambassadeurs. Deux œuvres d'inégale valeur y rappellent son passage : le buste du roi qui décore le Salon de Diane, et cette statue équestre qui déplut assez nettement à Louis XIV pour être reléguée, sur son ordre, au bout de la pièce d'eau des Suisses. Quant à la façade du Louvre, le projet présenté fut médiocre (1), et la Colonnade que nous connaissons est une conception autrement grandiose. Il faut, pour rendre justice au Bernin, visiter à Sainte-Marie de la Victoire la merveilleuse figure de sa Sainte-Thérèse, et parcourir sans hâte l'aile gauche du portique de Saint-Pierre en observant, à travers la quadruple rangée des colonnes, la perspective du Vatican qui domine l'aile opposée, en arrière de l'obélisque et des fontaines dont les eaux, fouettées par le vent, retombent en dehors des vasques de marbre et inondent un côté du parvis.

Il vaudrait beaucoup mieux, à vrai dire, ne pas parler de Francesco Borromini (1599-1667). Mais nous avons assez rendu justice au talent de ses contemporains, à une époque généralement mal appréciée de parti pris, pour hésiter à reconnaître que les œuvres de cet artiste suffiraient, à elles seules, à justifier amplement cette prévention. L'absence de toute logique, l'horreur de la simplicité et, au contraire, un penchant marqué pour la complication et l'originalité voulues, par-dessus tout, un besoin continuel de surprendre, d'étonner, tels sont les défauts saillants qui ont fait de l'œuvre de cet architecte une sorte de résumé de toutes les licences, de toutes les fautes et de toutes les aberrations contre lesquelles, généralement, on s'empresse de mettre en garde les débutants. Les murs ne sont plus des portions de plans: les élévations renflées par endroits prennent l'apparence d'un paravent recourbé, sur lequel, par surcroît, les lignes de la mouluration elles-mêmes semblent ne demeurer qu'à regret dans des plans horizontaux. Les frontons, qui

(1) Le projet est publié dans l'ouvrage de Blondel.



ROME



Cliché P. H.

VUE D'ENSEMBLE DE LA FONTAINE DE TREVI

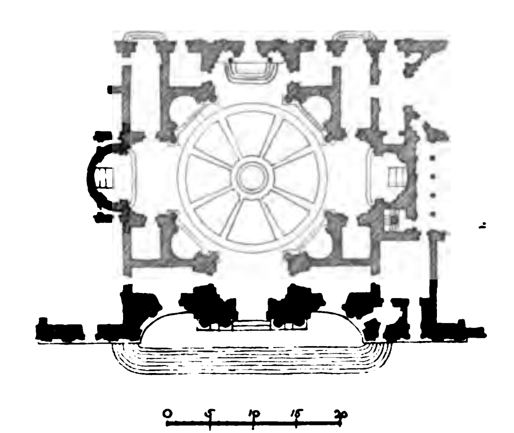
ROME



Extrait des Élém. d'Arch. class.

MOTIF CENTRAL DE LA FONTAINE DE TREVI

pourtant paraissent rompre ces lignes, ne satisfont Borromini que s'ils sont incurvés *en plan*... Quant à la proportion de l'ensemble, elle disparaît sous une profusion de décrochements et de superpositions qu'il est difficile d'imaginer avant d'avoir constaté sur place l'incohérence de ces déplorables compositions. Déplorables parce qu'un novateur aussi hardi trouve toujours une foule d'artisans obscurs avides de se faire connaître par des innovations moins justifiées encore, parce qu'un fou trouve toujours un plus fou qui l'admire, déplorables enfin parce que Borromini parvint à supplanter le Bernin comme architecte officiel, — au moins sous le pontificat d'Innocent X (1) — et que nombre de monuments ont été défigurés ainsi par des additions ou des modifications malheureuses. La décoration intérieur de la nef vénérable de *Saint-Jean-de-Latran,* l'église *S. Carlo alle quattro fontane* (1640), une partie du *palais Barberini,* et l'église *Sainte-Agnès,* place Navone (2), sont au nombre de ses travaux les plus connus.

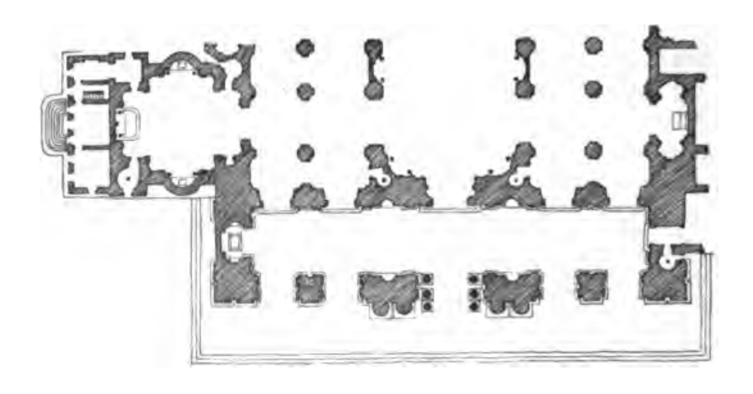


Plan de Sainte-Agnes, place Navone.

L'influence du Bernin, s'exerçant presque cent ans plus tard sur des artistes mieux préparés sans doute par de fortes études à en tirer un meilleur parti, a produit dans la première moitié du dix-huitième siècle une école d'architectes d'une conception plus saine, et dont cer-

(1) De 1644 à 1655.
(2) Cette œuvre est sans doute ce que Borromini a fait de mieux. Le plan,

taines œuvres gardent, sous une apparence trop pompeuse encore, quelque chose de la grandeur romaine de l'époque de Michel-Ange et de Sangallo. La célèbre *Fontaine de Trevi* (1735), exécutée par Niccola Salvi d'après une ancienne esquisse de Bernin (*Pl.* 65, 66), est peut-être la meilleure



Plan du porche de l'église Saint-Jean de Latran.

production de ce temps. Mais le grand porche à double portique de *Saint-Jean-de-Latran* (1734), que Michel-Ange n'eût certes pas désavoué (*Pl.* 67), mérite de sauver de l'oubli le nom du florentin Alessandro Galilei (1691-1737) (1). La façade exécutée en 1743 pour la basilique *Sainte-Marie-Majeure*, d'une composition un peu moins simple, produit cependant encore un assez heureux effet ; c'est une œuvre

assez intéressant, avait été dressé par Girolamo Rainaldi vers 1650. « On reconnait volontiers, dit Le Tarouilly, que le parti de la façade est parfaitement conçu; que sans changer la masse, sans modifier les proportions, en se bornant seulement à purifier quelques détails, à supprimer quelques bizarreries, cette façade ainsi rectifiée ferait honneur même aux maitres. Borromini était doué d'imagination et de qualités réelles; c'est sa vanité qui l'a poussé à l'indiscipline à l'égard des règles, dont il s'affranchit toujours, et à toutes ces excentricités irréfléchies qui ont perdu et déconsidéré l'artiste. » (Texte de la planche 177.)

(1) On lui doit aussi la façade Saint-Jean-des-Florentins, l'église commencée par Della Porta sur les dessins de Sansovino.

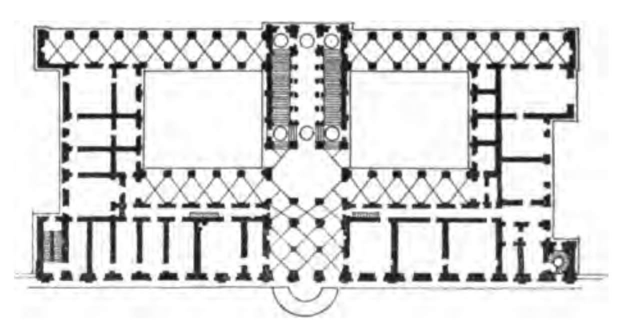
ROME

FAÇADE DE SAINT-JEAN DE LATRAN



PORTAIL DE SAINTE-MARIE-MAJEURE

de Ferdinando Fuga (1691-1780), déjà connu par le palais exécuté au *Trastevere* pour le cardinal Neri-Corsini, neveu de Clément XII. Fuga semble avoir été moins bien inspiré, notamment en Sicile, dans certains autres édifices religieux. On peut dire que depuis le milieu du siècle précédent la



Plan du Palais Corsini.

Renaissance a parcouru, à Rome, le cycle complet de son évolution ; les artistes du dix-huitième siècle en Italie se bornent déjà à chercher leur inspiration dans l'œuvre immense de leurs prédécesseurs : l'Angleterre, la France, et à leur suite l'Europe entière, y puiseront à leur tour les formes d'une architecture nouvelle, sous l'influence décisive de Palladio.

CHAPITRE VIII

LA FIN DE LA RENAISSANCE HORS DE ROME

LE DÉCLIN A FLORENCE. — PALLADIO ET SES ÉLÈVES A VICENCE ET A VENISE. — LONGHENA. — GALEAS ALESSI A GÊNES.

Tandis que Jules II et ses successeurs réussissaient à attirer à Rome l'élite des artistes florentins, le progrès des arts demeurait en Toscane sinon tout à fait stationnaire, du moins subordonné entièrement à l'évolution de la Renaissance dans la capitale du monde chrétien. Aussi bien la première moitié du seizième siècle ne vit-elle s'élever à Florence qu'assez peu d'édifices intéressants; nous avons pourtant cité, tout au début, les œuvres de Baccio d'Agnolo telles que les palais *Serristori* et *Bartoloni :* et il y a lieu évidemment de rappeler les travaux de Michel-Ange et de Raphaël auxquels nous avons déjà fait allusion (1). Enfin la pittoresque loge des marchands connue sous le nom de *Marché neuf* fut élevée en 1547 par Bernard del Tasso, sur l'ordre de Cosme Ier, grand-duc (2). (*Pl.* 68.)

Parmi les artistes qui travaillèrent à Florence pendant la seconde moitié du *cinquecento,* il convient de citer d'abord l'élève et l'admirateur de Michel-Ange, Giorgio Vasari (1511-1574) moins connu peut-être par le mérite de ses compositions personnelles que par les intéressantes biographies qu'il a laissées des grands architectes de son temps. En 1540, il avait pourtant exécuté au Palais de la Seigneurie, ou *Palazzo Vecchio,* la robuste élévation à bossages qui donne sur la Via del Leone (*Pl.* 68). C'est lui qui se chargea

(1) La nouvelle sacristie de S. Lorenzo et la Bibliothèque Laurentienne de Michel-Ange, les palais Pandolfini et Uguccioni de Raphaël.

(2) La branche aînée des Médicis s'éteignit avec Alexandre, premier grand-duc, en 1537. — Le titre passa alors à la branche cadette, issue d'un frère de Cosme l'Ancien.

FLORENCE



MARCHÉ NEUF



PORTE DE VASARI AU PALAIS VIEUX

FLORENCE



Cliché H. J.

LA COUR DES UFFIZI ET LE PALAIS VIEUX

plus tard, à la mort de Michel Ange, de terminer l'escalier de la Bibliothèque Laurentienne, et il faut bien reconnaître qu'il est assez difficile de distinguer aujourd'hui où finit le travail du maître et où commence celui de Vasari. Son œuvre la plus importante est sans doute le *Palais des Offices* (1560-1574) où devaient être logés les bureaux de l'administration grand-ducale, et où sont exposées, de nos jours, les inestimables collections de la galerie dite des *Uffizi* (*Pl.* 69). Ce monument, qui manque un peu de correction, n'est pourtant pas dépourvu de mérites : il y a là l'essai d'une nouvelle disposition des éléments, et c'est probablement, comme l'a fait remarquer Burckhardt « le premier bâtiment d'utilité publique ayant eu une destination précise. » Ajoutons que Vasari, peintre d'histoire assez ordinaire, eut à décorer la grande salle du palais de la Seigneurie, et collabora avec Zuccari aux fresques de la *Sala Regia* du Vatican.

On sait que la façade postérieure du *palais Pitti* (*Pl.* 70), avec sa triple ordonnance à bossages (1568), est, ainsi que le remplissage des arcades de l'élévation principale (*Pl.* 3), l'œuvre de Bartolomeo Ammanati (1511-1592). Le pont *San Spirito*, le *palais Giugni* (1560) furent également exécutés sur ses dessins. Il éleva à Rome, pour l'ordre des Jésuites, le *Collège romain* voisin de l'église Saint-Ignace (1582), ainsi que le palais *Negroni*, résidence de Louis Mattei (1564). Ce dernier édifice mérite encore d'être cité parmi les œuvres de la très bonne époque : il y a dans la fermeté de ses profils quelque chose de la manière de Sangallo.

Buontalenti (1536-1608) et Cigoli, à qui l'on doit l'élévation et la cour de l'énorme palais *Nonfinito*, Nigetti qui revêtit d'une somptueuse parure de marbres colorés la chapelle funéraire des princes Médicis (1604) sont, à Florence, les derniers architectes dont nous ayions à retenir le nom.

A Vicence, à Venise et à Gênes, la fin de la Renaissance devait voir s'élever des édifices d'une importance autrement

considérable. A Vicence surtout, de 1550 à 1580, l'art de bâtir se renouvela pour ainsi dire sous l'impulsion d'un maître dont l'influence n'a guère cessé de s'exercer depuis, et qu'on peut regarder à juste titre — en France spécialement — comme le père de l'architecture moderne. On n'a tiré chez nous qu'un faible parti des œuvres du quinzième siècle florentin ; la Renaissance romaine, à son déclin, nous a légué surtout le style des églises de Vignole et de Della Porta. C'est dans l'inépuisable variété des compositions de Palladio que le dix-septième et le dix-huitième siècles français ont trouvé la plupart des grands *partis* que nos artistes ont réétudiés après lui, sans rester inférieurs, la plupart du temps, aux modèles dont ils s'étaient inspirés.

Andrea Palladio naquit en 1518. Et l'on peut dire que c'est à Vicence qu'il passa presque toute sa vie, car il ne quitta guère sa ville natale que pour les courtes absences nécessitées par ses études ou ses travaux. Il fut l'un des premiers à réunir en un ouvrage les *relevés* qu'il exécuta soigneusement lui-même d'après les monuments anciens; il y joignit plus tard les plans de ses diverses compositions, et ce recueil, complété après sa mort par son élève Scamozzi, ne tarda pas à acquérir une énorme réputation. Les *quatre livres de l'Architecture*, publiés d'abord à Venise en 1570, et qui ont eu depuis lors un nombre considérable d'éditions, nous donnent des géométraux de la plupart des constructions du maître et constituent pour nous, aujourd'hui encore, une mine de précieux documents.

A feuilleter même rapidement ce vaste ouvrage, on est frappé d'une part par l'importance qui y est donnée à l'étude des monuments antiques, et de l'autre, quand on arrive aux œuvres mêmes de Palladio, par la diversité de *parti* qui distingue chaque édifice nouveau. C'est bien là un traité d'architecture par l'exemple : l'un après l'autre le maître semble nous signaler les motifs qu'il est possible d'employer, en s'empressant de nous montrer pour chacun d'eux l'effet qu'ils produisent sur un monument exécuté. Tantôt les ordres sont superposés; tantôt une seule ordonnance, décorant le premier étage, repose sur un soubassement de bos-



Cliché P. H.

COUR DU PALAIS PITTI ET JARDIN BOBOLI





Cliché Keessing

PALAIS PITTI, FENÊTRE PAR AMMANATI



VICENCE



Cliché H. J

LE TRIBUNAL, ET LA BASILIQUE DE PALLADIO

sages; souvent encore un grand ordre embrasse la hauteur de deux étages, et c'est là une disposition qui caractériserait assez la manière de Palladio, s'il n'avait, en réalité, adopté tout aussi souvent d'autres partis. Encore faut-il distinguer le cas où il couronne cette ordonnance d'un attique, et celui où la toiture vient reposer simplement sur la dernière moulure de l'entablement... Il semble qu'il n'ait voulu faire sien aucun de ces motifs d'architecture, et il lui a suffi pourtant de les employer une seule fois pour les marquer à jamais de son empreinte puissante, et pour en faire « du Palladio ». Le parti de la Basilique de Vicence lui-même (*Pl.* 72), cette disposition universellement connue sous le nom de *motif de Palladio,* n'a été employé par le maître que dans une de ses œuvres, la première, et d'autres avant lui, comme Peruzzi ou Sansovino (1), avaient pu l'adopter à l'occasion sans que le motif eût été considéré de leur part comme une particulière innovation.

La *Basilique de Vicence* (*Pl.* 71, 72), commencée en 1549, fut la première œuvre d'Andrea Palladio, celle qui assura sa réputation, celle qui de toutes à été le moins discutée. Les arcades gothiques qui entouraient la loge municipale de la ville demandaient une prompte reconstruction : on chargea Palladio de ce travail, et il vit dans l'édification de ce grand portique à deux étages l'occasion de rappeler les basiliques antiques dont il avait pu voir les restes aux abords du forum romain. Il existait dans le bâtiment primitif des axes très irrégulièrement espacés, et qu'il était indispensable de respecter (2) : cette difficulté, presque décourageante, fut résolue par l'architecte de la plus ingénieuse façon ; adoptant le motif que nous connaissons, il conserva à chaque travée une arche centrale de dimension constante, tandis que les entre-colonnements latéraux, sous les architraves des petits ordres, s'espaçaient au contraire plus ou moins suivant la largeur de l'entraxe. Il est impossible, sans en être averti,

(1) Au premier étage de la *Librairie* de Venise. (*Pl.* 58.)
(2) C'est ainsi que l'entraxe des grands ordres varie de 7 m. 62 à 7 m. 95.

de remarquer qu'il existe dans cette façade de telles irrégularités. Le retour des angles, correspondant à la largeur des portiques, est accusé par des motifs plus étroits, qui ajoutent à la solidité de l'édifice en rapprochant les éléments au voisinage des extrémités. La structure générale de la Basilique rappelle de fort près sans doute celle des monuments romains dont le maître a voulu s'inspirer ; peut-être même l'avantage resterait-il à la composition moderne, pour ce redoublement des petits ordres en profondeur qui donne un effet perspectif d'une abondance, et d'une richesse, difficiles à imaginer d'après une élévation aussi simple. Le grand architecte n'a pas hésité d'ailleurs à se rendre lui-même justice : « Il n'est pas douteux, dit-il, que cette construction soit comparable aux édifices anciens, et qu'on ne puisse la considérer comme l'une des plus nobles et des plus magnifiques élevées depuis l'antiquité... » Heureux l'artiste qui peut porter sur son œuvre une pareille appréciation, sans que — trois siècles et demi plus tard — on soit tenté d'y changer un seul mot!

Ce beau monument fut de suite suffisamment goûté pour mériter à Palladio la faveur de ses concitoyens. Le nombre des palais, grands ou petits, qu'ils lui demandèrent d'élever à Vicence est assez considérable pour donner à certains quartiers de cette ville intéressante un caractère de complète unité. On sent bien qu'un même architecte a conçu la décoration de tout cet ensemble, et l'on est étonné seulement d'en avoir l'impression si nette en dépit de la diversité des partis. C'est que dans les façades de Palladio, et quel que soit le motif adopté, il est aisé de retrouver les deux caractéristiques qui sont celles de son œuvre tout entière : d'abord la préoccupation de rester purement classique en rappelant, dans le détail, les beaux fragments antiques qu'il avait longuement étudiés, — puis la volonté d'accuser dans la composition l'importance de l'ordre choisi, et d'en faire un élément primordial auquel la dimension des baies et la hauteur des étages devront se subordonner complètement. A vrai dire, cette dernière tendance n'eût pas tardé à devenir un défaut grave chez un artiste moins



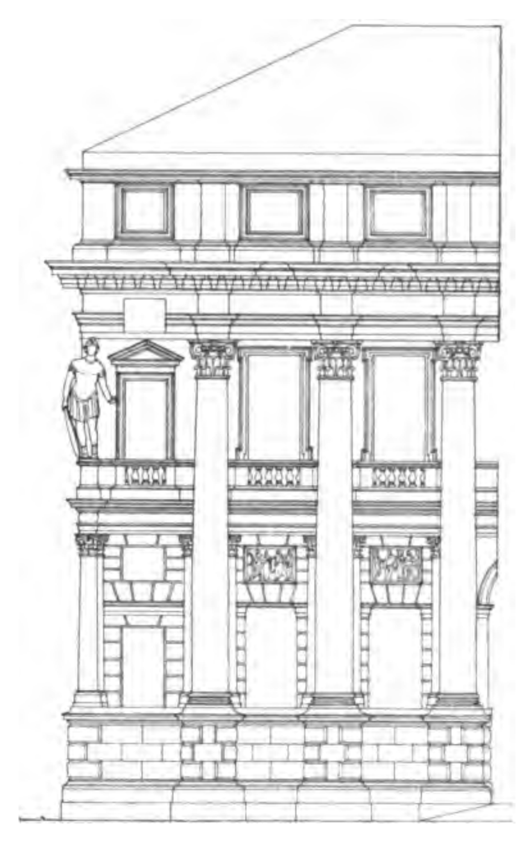
DÉTAIL D'UNE TRAVÉE

COUPE

Extrait des Elem d'Arch class.

BASILIQUE DE PALLADIO

brillamment doué ; il est difficile de savoir dans quelle mesure Palladio a pu être influencé par les œuvres contemporaines de Michel Ange : l'architecte de Vicence a bien parfois quelque chose de la grandiloquence du maître florentin, mais il rachète toujours par la conscience et la correction de l'étude ce qu'on pourrait être tenté de lui reprocher quant au choix ou à la logique des partis (1). Parmi tant d'édifices élevés dans sa ville natale, nous nous bornerons à signaler les principaux.

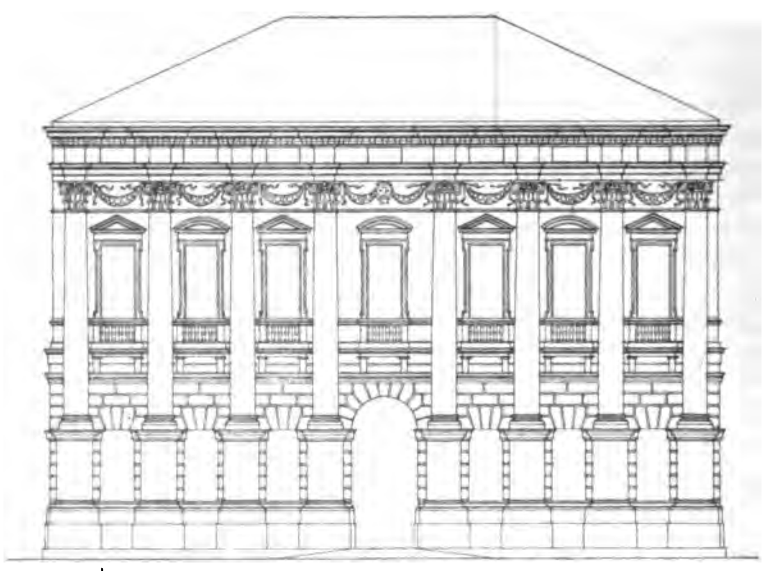


Palais Valmarana.

La plupart sont des habitations de riches particuliers. Nous rapprocherons d'abord trois d'entre elles où une grande ordonnance occupe la hauteur des étages prin-

(1) C'est ainsi qu'au Municipe de Vicence la façade paraît annoncer un haut vestibule, un étage d'habitation et un étage accessoire. En réalité, les deux derniers étages ne forment qu'une seule salle très élevée de plafond. Le grand intérêt de cette façade fait oublier cette faute de principe. (*Pl.* 74.)

cipaux. Au Palais *Valmarana* (1556) comme à la *Loggia del Bernardo* (1) (1571), cette ordonnance est couronnée par un attique (*Pl.* 73); tandis qu'aux deux seules travées construites du palais *Porto* (mieux connu sous le nom de *Casa del Diavolo*) la toiture se superpose sans intermédiaire aux moulures de la corniche composite. Les fenêtres du dernier étages sont ici placées dans la frise. Dans les trois cas, l'en-



Palais dit : Casa del Diavolo complété d'après Scamozzi.

tablement se décroche au-dessus de chaque colonne ou pilastre : c'est une licence — moins grave sans doute que la pénétration des fenêtres dans les architraves, au beau motif de la Loggia del Bernardo. La façade complète projetée pour la Casa del Diavolo est publiée, du reste, dans les diverses éditions de Palladio : c'est une composition qui ne manque pas de grandeur.

L'année même où il construisait le palais Valmarana,

(1) Le Municipe actuel. L'ensemble de la façade devait comporter sept travées. Trois seulement ont été exécutées.

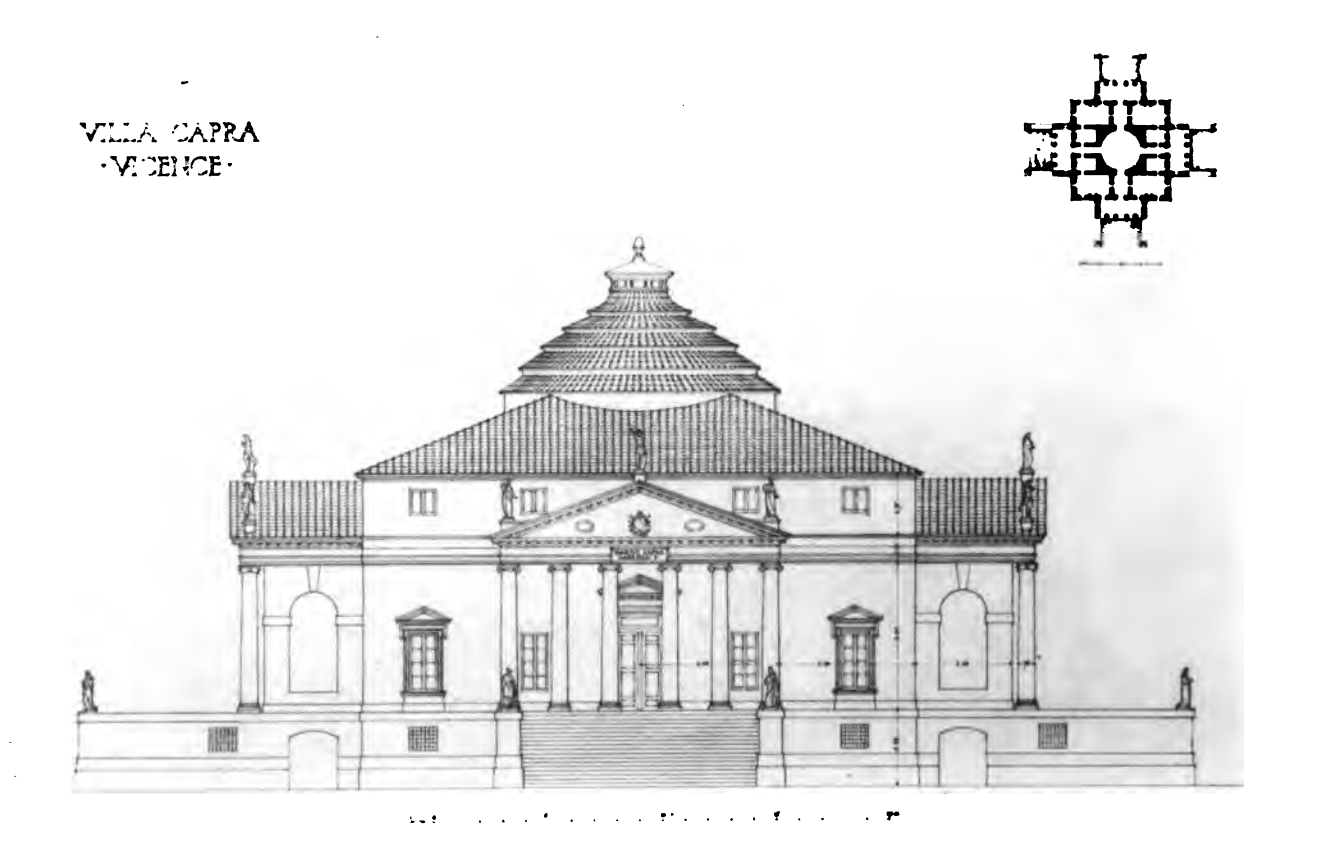


VICENCE



Cliché H. J.

LOGGIA DEL BERNARDO (MUNICIPE)



Extrait des Elém. d'Arch. class.

VILLA DITE : LA ROTONDE DE PALLADIO

Palladio jetait les fondations d'un autre édifice important, le palais *Tiene* (1556). L'ordonnance est ici réservée au premier étage; l'élévation entière est décorée de bossages et de refends, et les fenêtres de l'étage noble (1), couronnées de frontons, sont flanquées de demi-colonnes ioniques liées au mur, d'assise en assise, par des bossages carrés en plan. C'est un motif qui sera repris par l'Ammanati au Palais Pitti, pour la façade qui regarde les jardins (1568).

Les ordres superposés ne furent guère adoptés par Palladio que pour la décoration des palais *Chiericati* (1566) et *Barbarano* (1570). Le premier, transformé de nos jours en musée, présente une disposition assez nouvelle : tandis que toute la longueur du rez-de-chaussée est occupée par un portique dorique à plates-bandes, la partie centrale du premier étage comporte un mur, percé de fenêtres, qui repose sur les architraves de l'ordre inférieur (2). Le palais Barbarano, avec ses lignes fort simples, ses corniches ininterrompues, et ses fenêtres du rez-de-chaussée surmontées d'un bas-relief rectangulaire, fait songer, deux cents ans à l'avance, à ce que sera le style Louis XVI français. Si d'ailleurs on étudie dans son ensemble l'architecture privée de Palladio, il semble que l'une de ses innovations les plus nettes soit la suppression de l'ancienne division des étages par bandes horizontales, suivant l'usage assez logique des palais florentins et romains; c'est par tranches verticales, par travées, que les façades seront désormais composées.

Aux environs immédiats de la ville, et plus loin, dans la plaine fertile qui s'étend jusqu'au delà de Padoue, Palladio construisit aussi, pour ses riches compatriotes, une foule d'habitations de plaisance. L'une des plus célèbres est la *Villa Capra* (*Pl.* 74) connue surtout sous le nom de la *Rotonde*. Situé sur une éminence dominant plusieurs points

---

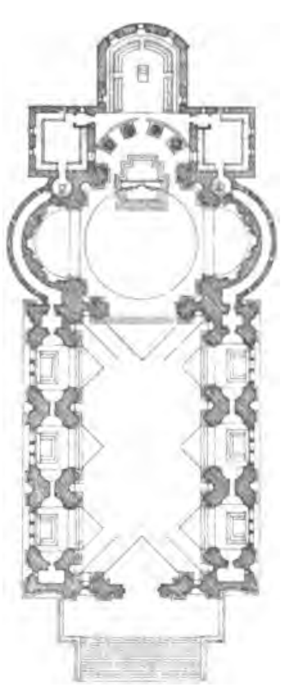
(1) Les Italiens appellent ainsi l'étage principal: *piano nobile*.

(2) Ce motif se retrouve notamment, à Paris, dans la façade du Théâtre-Français. L'architecte Victor Louis est, du reste, un de ceux qui ont le plus étudié les œuvres de Palladio. La belle ordonnance qui entoure le jardin du Palais-Royal est visiblement inspirée des grands motifs dont nous avons parlé plus haut.



de vue, aux flancs mêmes du *Monte Berico*, ce petit édifice, très simple en dépit de son apparence monumentale, n'est pas sans ajouter un certain charme à un paysage plaisant.

A Vicence même, quatre ans après la mort de Palladio, survenue en 1580, on inaugura par la représentation d'une tragédie grecque, son *Théâtre Olympique* inspiré des dispositions des anciens, avec son immuable décor de fond de scène à trois issues, les rues qui viennent y aboutir, et leur amusante perspective de colonnades et de palais. Toute cette décoration, parée de stucs agréablement traités, est surtout intéressante parce qu'elle nous montre avec quelle liberté et quel esprit la Renaissance a su comprendre l'antiquité et s'inspirer de ses enseignements.



Eglise du Redentore, plan.

Nous venons de faire allusion aux éléments — statues, guirlandes ou bas-reliefs — en stuc, qui accompagnent très souvent les lignes de l'architecture palladienne. Le maître a été secondé là par d'habiles collaborateurs dont le nom ne nous est pas parvenu. Sauf pour la construction de la Basilique, jamais, en effet, Palladio n'eut à sa disposition, à Vicence, que la brique et les enduits de stuc ; colonnes, ornements, mouluration, c'est en stuc que tout est traité, même quand les bossages d'un soubassement imitent, avec assez d'habileté, des blocs de pierre à peine dégrossis. Faut-il ajouter que la plupart de ces décorations, sous le climat relativement froid de Vicence, se sont, au cours de trois siècles et demi, détériorées de la plus regrettable façon ?

Il est curieux qu'il faille aller à Venise pour con-



EGLISE DU REDENTORE

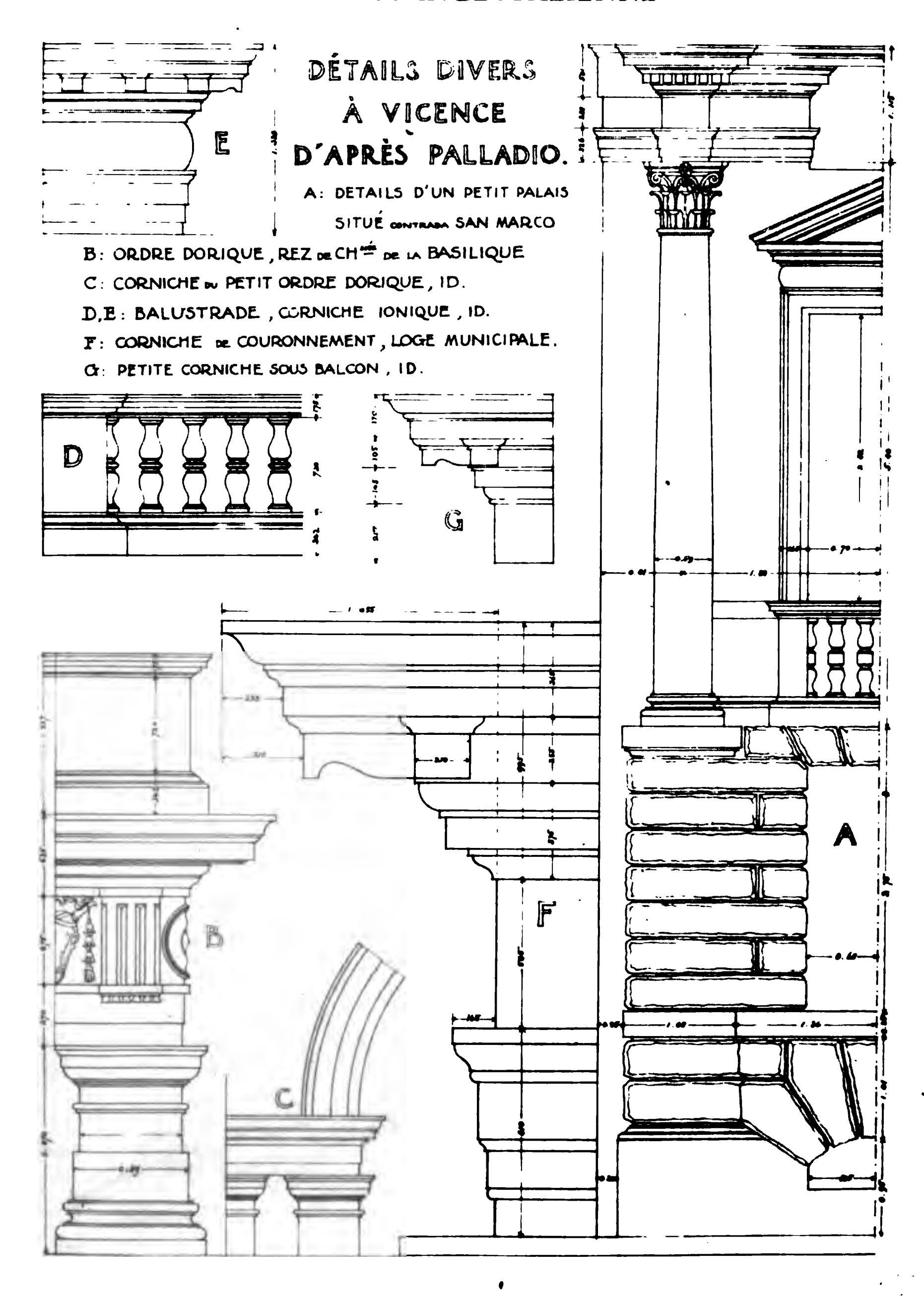


Cliché Keessing

SAINT-GEORGES LE MAJEUR



RENAISSANCE ITALIENNE



PROFILS D'APRÈS PALLADIO

naître les églises de Palladio. Il n'a rien produit à Vicence qui nous renseigne sur son architecture religieuse, et c'est à Venise que se trouvent le *Redentore,* sur le canal de la Giudecca (1576), et *Saint-Georges-le-Majeur* (1560) dans l'île qui fait face à la Librairie, au Palais Ducal, aux Prisons. Leurs façades sont assez analogues ; pour la première fois sans doute on y trouve aussi franchement l'emploi des hautes ordonnances. Mais le grand attrait de ces deux monuments est la beauté de leur disposition intérieure. Il semble que la proportion y soit toute-puissante : rarement la Renaissance s'est montrée si peu prodigne d'ornements, et rarement aussi elle est parvenue, avec des moyens aussi simples, à un effet aussi impressionnant. Le *Redentore,* en particulier, est peut-être l'église de cette époque qui, dans sa calme noblesse, se rapproche le plus de l'idée que nous pouvons nous faire aujourd'hui du *caractère* d'un édifice religieux (*Pl.* 75).

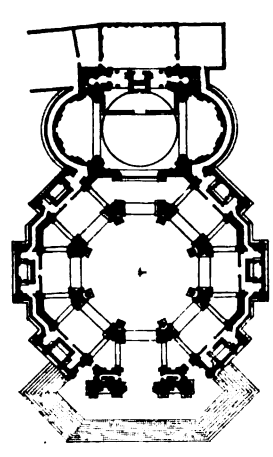
La façade de *Saint-François-de-la-Vigne* (1568) est aussi attribuée à Palladio, et c'est à Venise encore que ses élèves produiront leurs œuvres les plus intéressantes jusqu'au milieu du siècle suivant. Vincent Scamozzi (1552-1616) qui acheva certaines constructions du maître et qui s'occupa d'une façon active de la publication de ses *Quatre livres d'Architecture,* est connu surtout pour avoir continué sur tout un côté de la Place Saint-Marc, mais en y ajoutant un étage, l'ordonnance de la Librairie de Sansovino. Les *Nouvelles Procuraties* (1584) malgré la difficulté d'un semblable problème et la petitesse des motifs employés, présentent une superposition de trois ordres qui fait encore un assez bel effet (1).

C'est Baldassare Longhena (1604-1675) qui termina, à

(1) On sait qu'un problème tout à fait analogue fut imposé à Gabriel, qui dut, sur trois côtés de la grande cour du Louvre, continuer l'ordonnance de Pierre Lescot, en remplaçant l'attique par un troisième étage. Cet ajustement fut étudié, d'ailleurs, avec un goût très sûr et une intelligence parfaite d'un style qui n'était plus guère apprécié.



Venise, l'ère brillante que nous nous sommes proposé d'étudier. C'est à lui que l'art vénitien est redevable en grande partie d'avoir échappé — tout au moins plus longtemps que d'autres — aux progrès de l'architecture *baroque*. Il a conçu et réalisé, à Venise, un type à peu près achevé d'église *votive* (1), et ses palais du Grand Canal, restés fidèles au parti traditionnel vénitien, ne lui font sans doute pas moins d'honneur. On décida, en 1631, pour rappeler la fin d'une épidémie, d'élever à l'entrée du bassin de Saint-Marc, une église commémorative dédiée à *Santa Maria della Salute*, Notre-Dame de la Santé; ce grand édifice octogonal, à coupole et à bas-côtés, dont tout le monde connaît la silhouette intéressante et le dôme magistralement étudié, est une œuvre très traditionnelle encore sur une disposition d'apparence assez neuve (*Pl.* 77). L'intérieur, visiblement inspiré des églises de Palladio, ne le cède en rien à l'effet perspectif de l'ensemble, qui donne une physionomie si particulière à ce coin du décor vénitien complété, vers la même époque, par le pittoresque motif de la Douane (2). Quant aux palais *Rezzonico* (*Pl.* 78) et *Pesaro,* tous deux de 1650, leurs robustes soubassements méritent d'être étudiés avec une attention particulière. Celui du palais Rezzonico est un morceau très purement classique, qui peut être comparé aux meilleurs exemples de la belle période. Celui du palais Pesaro, tout aussi plaisant mais plus libre, d'une extrême



Plan de l'église Santa Maria della Salute.

(1) C'est-à-dire élevée à la suite d'un vœu ; par opposition à l'église paroissiale qui veut une nef majeure, des bas-côtés et les dispositions nécessitées par l'exercice du culte.

(2) La Douane de Mer fut exécutée par Benoni en 1682, l'année même où l'église fut achevée.

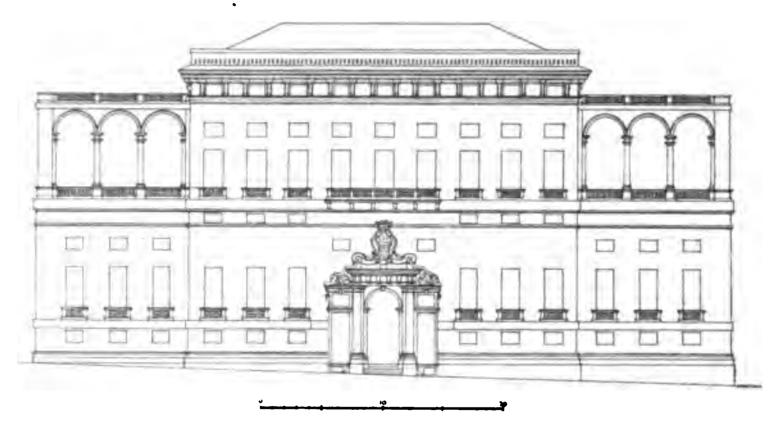
VENISE



Clichè Alinari

PALAIS REZZONICO

richesse avec sa décoration de bossages à pointes de diamant, est d'un art moins sévère et moins directement inspiré de l'architecture du grand Sanmicheli. Les étages des deux palais sont traités d'une façon presque identique : on sent dans la double série de leurs arcades, où les clefs et les figures des écoinçons ont une saillie particulièrement accusée, le souvenir de Sansovino, le sculpteur-architecte de la Logette et de la Librairie. La masse des deux bâtiments est du reste d'une proportion très heureuse. La Renaissance, à son déclin, ne devait pas voir s'élever à Venise des édifices



Palais Durazzo a Gênes.

indifférents ou contestables : elle s'y est éteinte en beauté, laissant derrière elle tant de merveilles, qu'il ne semblait guère qu'il restât d'espace libre pour y créer un chef-d'œuvre nouveau.

Gênes, cette autre reine de la mer, eut, elle aussi, à partir de 1550, sa période de réelle splendeur. C'est Galeas Alessi (1500-1572), l'élève de Michel-Ange, qui fut, dans une certaine mesure, le Palladio de cette *cité de rois*. Il semble y avoir élevé à lui seul, pour les riches armateurs gênois, cette série de palais, à la fois simples et somptueux, dont l'alignement aux deux côtés de la *via Balbi* et de la *via Nuova*

nous offre une impression d'ensemble que les palais romains eux-mêmes, plus disséminés, ne donnent guère que sur certaines parties du *Corso*. Parmi ceux qui nous frappent le plus dans leur simplicité voulue, le palais *Durazzo Pallavicini* (1) est peut-être celui qui mérite le mieux l'attention. Tout l'intérêt de sa haute façade est dans l'importance de la corniche, et dans l'ampleur du motif d'entrée surmonté d'un grand écusson, que couronne encore le balcon de l'étage noble faisant seul saillie sur le nu (*Pl.* 79) ; les fenêtres ne sont que de simples baies sans moulures. Suivant une disposition adoptée dans plusieurs de ces vastes demeures, deux petite loges situées à la hauteur du balcon prolongent, aux extrémités de la façade la ligne des appartements principaux. Le palais *Tursi-Doria*, aujourd'hui le Municipe, construit par Lurago en 1564, et celui de l'*Université* par Bartolomeo Bianco (1623) sont de très intéressantes variantes de même parti. La porte d'entrée de ce dernier palais, le perron intérieur de son vestibule, dont les balustrades s'amortissent sur des figures de lions rampants, sont des motifs justement renommés. Imposés par la forte pente du terrain, la surévélation de la cour de tous ces édifices à la hauteur d'un premier étage, et l'arrangement des escaliers qui y accèdent, ont créé là de beaux effets perspectifs particuliers à l'architecture génoise. Les palais *Rosso* et *Lercara* (1556-1557) sont l'œuvre de Galeas Alessi.

Cet architecte, chez qui l'étude du détail n'est pas toujours à la hauteur de la composition d'ensemble, s'était fait connaître dès 1550 par la porte monumentale dite du *Molo Vecchio*, à l'entrée du port de Gênes, où l'on retrouve un peu l'esprit de certaines compositions de Sanmicheli. Plus tard, en 1558, il décorait la façade et la cour du palais *Marino* à Milan (2), mais cette fois avec une grâce qui n'est pas exempte de quelque complication (*Pl.* 79). Son œuvre principale restera la grande église de *Santa Maria in Carignano* (1552) dernière tentative faite pour réaliser dans l'architec-

(1) Ou palais Marcello Durazzo (1556), page 137.
(2) Aujourd'hui palais municipal.



GÊNES



PALAIS DURAZZO

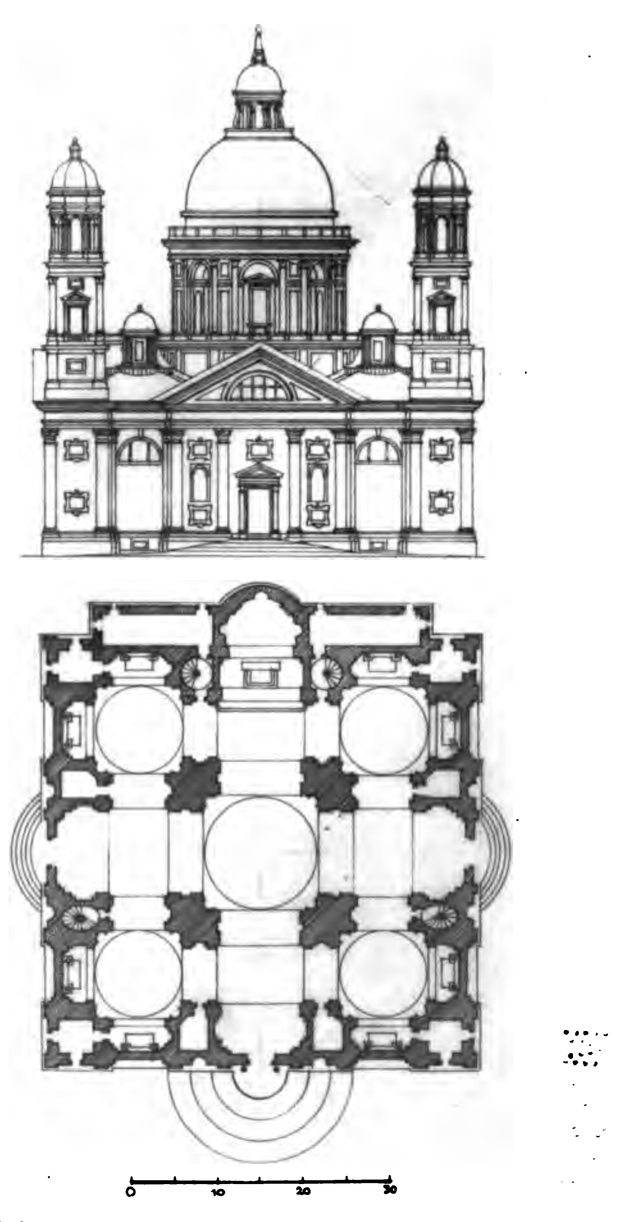
MILAN



COUR DU PALAIS MARINO



GÊNES



D'après Gauthier

PLAN ET ÉLÉVATION DE S. MARIA DI CARIGNANO

ture religieuse le rêve de Bramante pour Saint-Pierre (*Pl.* 80). Peut-être même l'œuvre de Galeas Alessi est-elle, dans ses proportions plus restreintes, un des édifices qui se rapproche le plus de la conception du vieux maître romain (1).

C'est ainsi que l'étude du problème de l'église à dôme se sera imposée jusqu'à la fin du seizième siècle aux recherches des artistes italiens. La coupole de Brunelleschi à Florence et celle de Michel Ange à Saint-Pierre sont bien les deux grandes manifestations qui ont marqué pour la Renaissance un début, riche de promesses, et l'approche du déclin. Les œuvres dont nous nous sommes occupés en dernier lieu, et qui sont postérieures au pontificat de Sixte-Quint, appartiennent déjà plutôt à la longue période d'*influence* durant laquelle toutes les écoles d'art, et celles de l'Italie elle-même, vinrent puiser leurs inspirations, dans une sorte de seconde Renaissance, non plus aux sources grecques ou romaines, mais dans les productions des maîtres italiens du *quattro* et du *cinquecento* qui avaient si bien su traduire l'esprit antique pour l'appliquer aux besoins d'une civilisation nouvelle. Il devait forcément en être ainsi. Les *éléments* romains, les diverses applications des ordres, ne se prêtent en somme qu'à un nombre de combinaisons assez restreint : les maîtres de la Renaissance, dans leur variété inépuisable en apparence, ne nous ont guère laissé qu'à glaner derrière eux.

Nulle part sans doute l'influence de cette grande période n'a été aussi décisive que chez nous. Et c'est en France, il faut bien le dire, qu'elle a été, surtout de nos jours, le plus diversement appréciée. Il semble pourtant que des faits de ce genre échappent précisément à toute espèce d'appréciation : quand un style d'architecture, importé dans un pays,

(1) Jean de Tolède, architecte du palais de l'Escurial (1563) devait aussi reprendre, plus ou moins, la même disposition.



s'y affirme pendant quatre siècles en y produisant de belles choses, il y a quelque puérilité à prétendre que ces quatre siècles se sont simplement trompés et que ce n'était point là, du tout, le style qu'il leur convenait d'adopter. Une forme d'art ne saurait s'imposer chez un peuple d'une manière un peu durable que grâce à une foule d'affinités qu'elle rencontre dans ses traditions, ses coutumes, dans sa langue et sa littérature. On a dit du style qu'il était « l'homme même »: on peut dire du style de l'architecture qu'il est le peuple ou la race même, à une époque donnée de son évolution. Si l'influence de la Renaissance réussit encore chez nous à inspirer, de temps à autre, une grande œuvre, c'est que nous avons conservé, à un degré quelconque, l'esprit de la forte race qui enfanta au quinzième siècle les Bramante et les Brunelleschi. C'est une tendance générale aux hommes de tous les temps que de chercher à refaire l'histoire en l'arrangeant de telle sorte qu'elle arrive à satisfaire leurs préférences personnelles : on a bien soutenu de nos jours que notre architecture française ne devait *rien* aux maîtres italiens. Le dix-septième, le dix-huitième siècle et le début du dix-neuvième ont eu pour la Renaissance italienne une admiration exclusive, qui n'allait pas sans quelque inconvénient. La fin du siècle dernier — en manière de réaction — a vu s'élever contre cette même Renaissance toute une école d'artistes qui lui ont refusé jusqu'au droit d'avoir réellement produit des chefs-d'œuvre... Selon l'expression d'un écrivain étranger (1), ce sera sans doute la tâche du vingtième siècle que de remettre les choses au point. Sans préconiser le moins du monde le *pastiche* des édifices de la Renaissance, il est permis de souhaiter, dans un pays de tradition latine, de voir remettre en honneur l'étude des maîtres incontestés qui ont créé, petit à petit, en architecture, cette langue des éléments latins où les plus grands de nos artistes ont puisé, à tant de reprises, le meilleur de leur inspiration.

———

(1) W. H. Ward. *Archit. of the Renaissance in France*, Introduction.



BIBLIOGRAPHIE

D'AGINCOURT (Seroux). — *Histoire de l'art par les monuments*, 6 vol. in-fol., 1823.

ALBERTI (Leon-Battista). — *De Re Ædificatoria* ou *I dieci libri dell' architettura.*

ANDERSON (W.-J). — *The Architecture of the Renaissance in Italy*, in-8° Londres Batsford, 4e édit. 1909.

BROGI (G.). — *Disegni di Architettura civile e militare* (Dessins de la Galerie des Offices), Florence 1904.

BUHLMANN (J.). — *Die Architektur der Renaissance*, in-fol., 1904.

BURCKHARDT (J.). — *Geschichte der Renaissance in Italien*, in-8°, 1904.

CHOISY (Aug.). — *Histoire de l'Architecture*, 2 vol. in-8°, 1903.

CICOGNARA. — *Fabbriche e monumente cospicui di Venezia*, 2 vol. in-fol., 1858.

DURAND (J.-N.-L.). — *Parallèle des Edifices de tout genre*, Paris, 1800.

DURELLI (G. et F.). — *Certosa di Pavia*, 1853.

D'ESPOUY. — *Fragments d'Architecture de la Renaissance*, in-folio, 1897.

GAILHABAUD (J.). — *Monuments anciens et moderne*, Paris, 1850.

GAUTHIER (P.). — *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes*, 2. vol. in-folio, 1818-1825.

GEYMULLER (H. von). — *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 1885-1908.

GEYMULLER (H. von). — *L'école de Bramante.*

GEYMULLER (H. von). — *Les projets primitifs pour la Basilique Saint-Pierre*, Paris, 1875.

GRANDJEAN DE MONTIGNY et FAMIN. — *Architecture toscane*, in-folio, 1837.

Laspeyres (P.). — *Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien*, in-4°, 1882.

Letarouilly (P.). — *Edifices de Rome moderne*, 3 vol. in-folio, 1840.

Letarouilly (P.). — *Le Vatican et la Basilique Saint-Pierre*, 3 vol. in-folio, 1882.

Palladio (Andrea). — *I Quattro libri dell' Architettura.*

Percier et Fontaine. — *Maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, 1809.

Raschdorff (J.-C.). — *Palast-Architektur in Ober-Italien*, in-folio, 1888.

Rohault de Fleury. — *Pise et Florence.*

Sanmicheli (M.). — *Fabbriche civili, ecclesiastiche e militari*, in-folio, 1832.

Scamozzi (O.-B.). — *Fabbriche e Disegni di Andrea Palladio*, 4 vol. in-folio, 1776.

Strack. — *Baudenkmäler Roms des* xv-xix *Jahr*[e], 1891.

Suys et Haudebourt. — *Palais Massimi*, 1818.

Vignola (G. Barozzi da). — *Regola delle cinque ordini d'Architettura.*

INDEX ALPHABÉTIQUE

Renvoi aux pages du texte	Numéros des Planches	Figure page :
Acqua Paola, 120.	64	
ALBERTI (Leon-Bapt.), 10, 33.		
ALESSI (Galeas), 137.		
AMADEO, 49.		
AMMANATI (Bartol.), 28, 127, 133.		
ARNOLFO DI CAMBIO, 21.		
BACCIO D'AGNOLO, 37.		
Baptistère de Florence, 21.	3 et 4	
Basilique de Vicence, 129.	71-72	
Bâtiments claustraux de S. Ambroise à Milan, 46.	20	
BENONI, 136.		
BERGAMASCO, 55.		
BERNINI (Lorenzo), 94, 121, 123, 124.		
BIANCO (Bartol.), 138.		
BORGO DEL S. SEPOLCRO (Franc. del), 37.		
BORROMINI (Franc.), 122.		
BRAMANTE (Donato Lazzari, dit le), 11, 45, 62, 90, 139.		
BRUNELLESCHI (Filippo), 21.		
BUON (Bart.), 53.		
BUONTALENTI, 127.		
Campanile de Florence, 21.	5-6	
Capitole, 86.	45-46	
Caprarole (Château de), 111.		111-112
Casa del Diavolo, Vicence, 132.		132
Cathédrale de Côme, 47.	21	
— de Florence, 21.	3-5-6	

Renvoi aux pages du texte	Numéros des Planches	Figure page :
Cathédrale de Pise, 19.	2	
— de Spoleto (porche), 47.	12	48
Chaire de S. Croce, Florence, 32.	13	
Chapelle Pazzi, 24.	7	
— Chigi, 78.		
Chapiteaux, à Spoleto.	12	
— par Mino da Fiesole.	12	
— au Palais Ducal.	30	
— de la Chancellerie.	43	
Chartreuse de Pavie, 49.	22-23-26	
Chigi (Agostino), 73.		
Cigoli, 127.		
Clement VII Medicis, 61.		
Cloître de S. Marie de la Paix, Rome, 52, 66.		67
Cola de Caprarole, 98.		
Contino (Ant.), 105.		
Corniches des palais Bevilacqua.	54	
— — Farnese.	42	
— — Librairie vieille.	54	
— — Municipe de Vicence.	76	
— — Pitti.	12	
— — Riccardi.	12	
— — Strozzi.	12	
Cosme de Médicis, 28, 29, 30.		
Cours palais Bevilacqua, 52.	25	
— de la Chancellerie, 63, 64.	31	
— palais Ducal, 56.	30	
— palais Farnèse, 81 (et note).	41	
— palais Massimi.	39	
Cronaca (Le), 31, 32.		
Curtoni (Dom.), 101.		
Da Ponte (Giov.), 105.		
Della Porta (Giac.), 82, 93, 116.		
Della Robbia (les), 39.		
Del Tasso (Bern.), 126.		
Desiderio da Settignato, 39.		
Dôme de S. Maria del Fiore, 23.	5 et 6	

Renvoi aux pages du texte	Numéros des Planches	Figure page :
Dôme de Saint-Pierre.	47-51	
DONATELLO, 22, 30, 40.		
Douane de Venise, 136.		
Eglise S. Agnese à Rome, 123.		
— S. André à Mantoue, 10, 34, 56.	17	34
— S. François à Rimini, 34.		
— S. Georges-le-Majeur, 134.	75	
— S. Jean-de-Latran, 123.	67	124
— S. Lorenzo à Florence, 25, 84.		24
— S. Maria Assunta, Spolete, 47.		48
— — della Consolazione, 98.		
— — Delle Carceri, 24, 35.	7	
— — di Carignano, 138.	80	
— — del Fiore, 2[illegible].	3-5-6	
— — delle Grazie, Arezzo, 32.	14	
— — delle Grazie, Milan, 46.	20	
— — della Salute, 135.	77	136
— — Maggiore, 119, 124.	67	117
— — dei Miracoli, 14, 53.	27	
— — Novella, 34.	16	
— — della Pace (cloître), 66.		67
— S. Pierre de Rome, 88.	47 à 51	90 à 92
— S. Salvatore, Venise, 56.		
— S. Satiro, Milan, 46.		
— S. Spirito, Florence, 25.		
— S. Zaccaria, 53.		
— de l'Annunziata, Gênes, 117.		
— du Gesu, Rome, 109.		110
— de Montepulciano, 24, 98.		
— del Redentore, Venise, 135.	75	134
— de la Salute, 135.		136
— de Todi (Consolation), 98.		
Escalier de la Biblioth. Laurentienne, 85, 127.		
— du Vatican, 121.	64	
Farnesine, 73, 114.	37	73
Fenêtre palais Ducal.	26 et 30	

Renvoi aux pages du texte	Numéros des Planches	Figure page :
Fenêtre palais Farnèse.	43	
— — Pitti.	3 et 70	
— — Sacchetti.	43	
— — de la Seigneurie.	1	
— — Strozzi.	12	
— villa du pape Jules,		114
Florence, vue.	1	
FONTANA (Domenico), 117, 120.		
Fontaine de l'Acqua Paola, 120.	64	
— à Florence.	4 et 15	
— de Trévi, 10, 124.	65-66	
FORMENTONE, 50.		
FRA GIOCONDO, 51, 91.		
FUGA (Ferdin.), 125.		
GALILEI (Aless.), 124.		
GHIBERTI, 21.		
GIOTTO, 21.		
Hôpital des Innocents, Florence, 26.	8	
— de Pistoja, 14, 40.	19	
— de Venise (Scuola di S. Marco), 55.	29	
Jardin du Vatican, plan.	48	
— villa Aldobrandini.	63	
— villa d'Este.	63	
— villa Médicis.	61	
JULES II, de la Rovère, 58, 69, 102 (note).		
Lanterne dôme de Florence.	5	
— dôme de S. Pierre.	51	
— à S. Ambroise, Milan.	20	
— à Florence et Prato.	7	
— S. M. des Grâces, Milan.	20	
LÉON X MÉDICIS, 58, 61.		
Librairie vieille, Venise, 14, 53, 104.	54-58	
LIGORIO (Pirro), 115.		

Renvoi aux pages du texte	Numéros des Planches	Figure page :
LIPPI (Annibale), 115.		
Loge à Arezzo, 32.	14	
— municipale, Brescia, 50.	24	
— du Campanile, Venise, 99, 105.	59	
— du Conseil, Padoue, 52.		51
— du Conseil, Vérone, 50.	25	
— des Innocents, Florence, 26.	8	
— des Lances, 21.	1	20
— du Marché Neuf, 126.	68	
— villa Mondragone, 114.	60	
— S. Paul, 26.	8	
— municipale, Vicence, 132.	73	
LOMBARDI (Famille des), 53.		
LONGHENA (Bald.), 135.		
LURAGO, 138.		
MACHIAVEL, 60, 61.		
MADERNA (Carlo), 94, 120.		
MAJANO (Benedetto da), 31.		
— (Giuliano da), 39.		
MANTEGAZZA, 49.		
Marché Neuf (Florence), 126.	68	
MICHEL-ANGE BUONARROTI, 61, 81, 83, 92. 109.		
MICHELOZZO, 28.		
MINO DA FIESOLE, 39.		
Municipe de Brescia, 50.	24	
— Rome (Capitole), 86.	45-46	
— Vicence, 131, 132.	73	
— Gênes, 138.		
NARDI, 52.		
NICOLAS V, 4, 37.		
NIGETTI, 127.		
Ornements florentins.	12	
— Haute Italie.	26	
— romains.	43	
— vénitiens.	54	

Renvoi aux pages du texte	Numéros des Planches	Figure page :
Palais Albergati, 74.	37-38	
— Barbarano, 133.		
— Barberini, 120, 123.		119
— Bartoloni, 36, 37.		
— Belivacqua, Bologne, 52.	25	
— — Vérone, 99.	54	
— de Caprarole, 111.		111-112
— de la Chancellerie, 63.	31	64-65
— Chiericati, 133.		
— Corner, 104.	55	
— Corner-Spinelli, 54.	27	
— Corsini, 125.		125
— del Diavolo, 132.		132
— Ducal, 56.	30	
— Durazzo, 138.		137
— Farnèse, 79.	40 à 43	79-80
— de la Grand'Garde vieille, 101.	53	
— Giraud, 66.		
— Grimani, 99.	52	
— Guadagni, 32.	15	
— Marino, 138.	79	
— Massimi, 76.	39	75-76-77
— Negroni, 127.		
— Pandolfini, 71.	34-35	
— Pesaro, 136.		
— Pitti, 26, 127, 133.	9	27
— Pompei, 99.		100
— Rezzonico, 52, 136.	78	
— Riccardi, 28, 31.	10 à 12	
— Ruccelaï, 33.		
— Sacchetti, 83.	43	
— de Sixte-Quint, 118.		
— Strozzi, 31.	10 à 12	
— Uguccioni, 72.	35-36	
— des Uffizi, 127.	69	
— du Vatican, 68.	33-47-48	
— Valmarana, 132.		131
— Vendramin, 52, 54.	28	
— di Venezia, 37.		38

Renvoi aux pages du texte	Numéros des planches	Figure page :
Palladio (Andréa), 12, 50, 128.		
Paul III Farnèse, 79.		
Paul V Borghèse, 93, 120.		
Peruzzi (Bald.), 73, 92.		
Piédestal du Colleone.	26	
Pintelli (Baccio), 37.		
Pisano (Niccola), 19.		
Pitti (Lucca), 26.		
Ponzio (Flaminio), 120.		
Porche de S. M. des Grâces, Arezzo, 32.	14	
— de S. André, Mantoue, 34, 56.	17	
— de l'Annunziata, Florence.	15	
— Hôpital de Pistoja, 40.	19	
— Scuola di S. Marco, Venise, 55.	29	
— à S. Marie-Nouvelle.	16	
— à S. Marie-Majeure.	67	117
— à S. Jean-de-Latran.	67	124
— à Spolete, 47.		48
Porte à Rome.	18	
— à Côme.	21	
— à la Chancellerie.	33	
— palais Farnèse, 80.		
— à Caprarole, 112.		
— au Palais-Vieux, Florence.	68	
Porte-bannière à Sienne.	12	
Porterie, Chartreuse de Pavie.	22	
Portiques de Vignole au Capitole.		115
Procuraties neuves, 135.		
Raphael Santi, 61, 70, 91.		
Rodari (Thomas), 47.		
Rossellino, 39.		
Rotonde de Palladio, 133.	74	
Sacristie neuve de S. Lorenzo, 84.	44	
— de S. Satiro, 46.	21	
Salvi (Niccola), 124.		
Sangallo Antoine le Vieux, 24, 98.		
— Antoine le Jeune (le plus connu), 78.		

Renvoi aux pages du texte	Numéros des Planches	Figure page :
SANGALLO (Giuliano da), 24, 35, 91, 98.		
SANMICHELI (Michel), 98, 137.		
SANSOVINO (Jacopo Tatti), 50, 102, 137.		
— (Andréa), son maître, 102.		
Scala Regia, Vatican, 121.	64	
SCAMOZZI (Vinc.), 128, 135.		
SCARPAGNINO, 55.		
Scuola di S. Marco, Venise, 55.	29	
Scuola di S. Rocco, Venise, 55.		
SIXTE-QUINT, 117.		
Statue du Colleone, Venise, 39.	26	
TASSO (Bernardo del), 126.		
TATTI, Jacopo (Sansovino), 50, 102.		
Temple de Bramante, 66, 70.	32	
Théâtre de Palladio, 134.		
Tombeau, par Mino de Fiesole, à l'Abbaye de Florence, 39.	12 et 18	
Tombeaux à S. Croce, 39.		
— à S. M. du Peuple, 102 (note).		
Université de Gênes, 138.		
URBAIN VIII BARBERINI, 120.		
VASARI (Giorgio), 102, 126.		
Vatican, 68.	33-47-48	
Venise, vue.	57	
VERROCCHIO (And. del), 39.		
VIGNOLE, 93, 109.		
Villa Aldobrandini, 116.	62-63	
— Capra, 133.	74	
— d'Este, 115.	62-63	
— Madame, 71.		
— Médicis, 115.	61	
— Mondragone, 114.	60	
— du pape Jules, 112.	60	
— Pia, 115.		116
VITTORIA (Aless.), 105.		

E. LE DELEY, Imprimeur, 73, rue Claude-Bernard, Paris.

GEORGES GROMORT

HISTOIRE ABRÉGÉE

DE

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN ITALIE

AVEC 161 ILLUSTRATIONS



PARIS

A. VINCENT, ÉDITEUR

4, Rue des Beaux-Arts

M. CM. XIII



